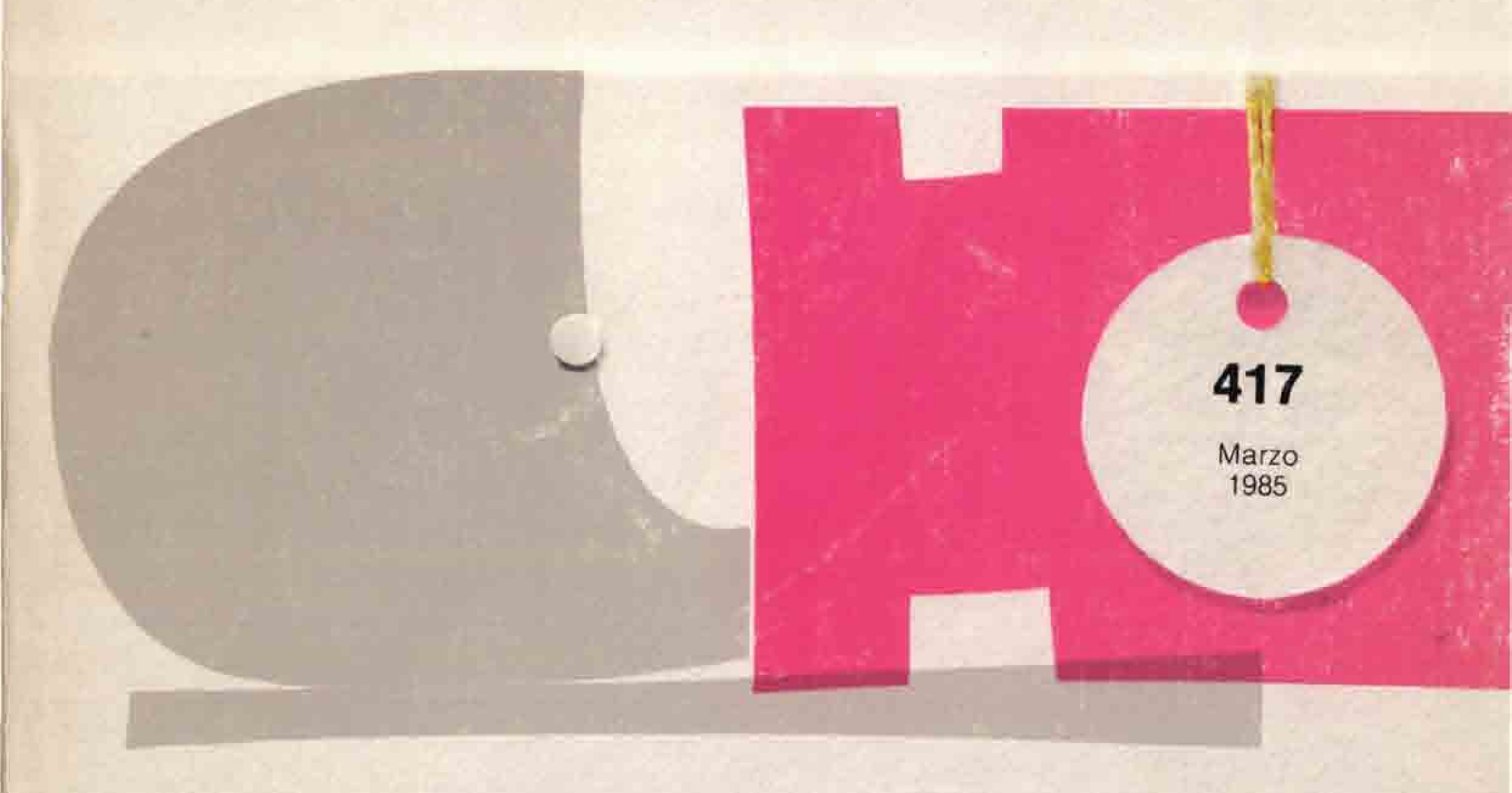
ESCRITOS Y ESCRITORES ANDINOS

Balance del indigenismo ● El periodismo peruano del siglo XIX ● La canción quechua: simbología e ideología de la mujer andina ● Viajeros peruanos por España ● El mestizaje en el Perú ● Teatro peruano actual ● Estudios sobre el Inca Garcilaso, Gabriela Mistral, Francisco García Calderón, Pablo Neruda, Oscar Cerruto, Alcides Arguedas, Julio Ramón Ribeyro, Héctor Tizón, Alfredo Bryce Echenique, etcétera.



CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

CUADERNOS HISPANOAMERICANOS

417

Marzo
1985

PRESIDENTE: José Antonio Maravall. DIRECTOR: Félix Grande. JEFE DE REDACCIÓN: Blas Matamoro. SECRETARIA DE REDACCIÓN: María Antonia Jiménez. SUSCRIPCIONES: Alvaro Prudencio. REDACCIÓN y ADMINISTRACIÓN: Instituto de Cooperación Iberoamericana. Avenida de los Reyes Católicos, 4. Madrid-3. Teléfono 244 06 00, extensiones 267 y 396. DEPÓSITO LEGAL: M. 3.875/1958. ISBN: 0011-250-X. IMPRIME: Gráficas Valencia, S. A. Los Barrios, 1. Polígono Industrial Cobo Calleja. Fuenlabrada (Madrid).

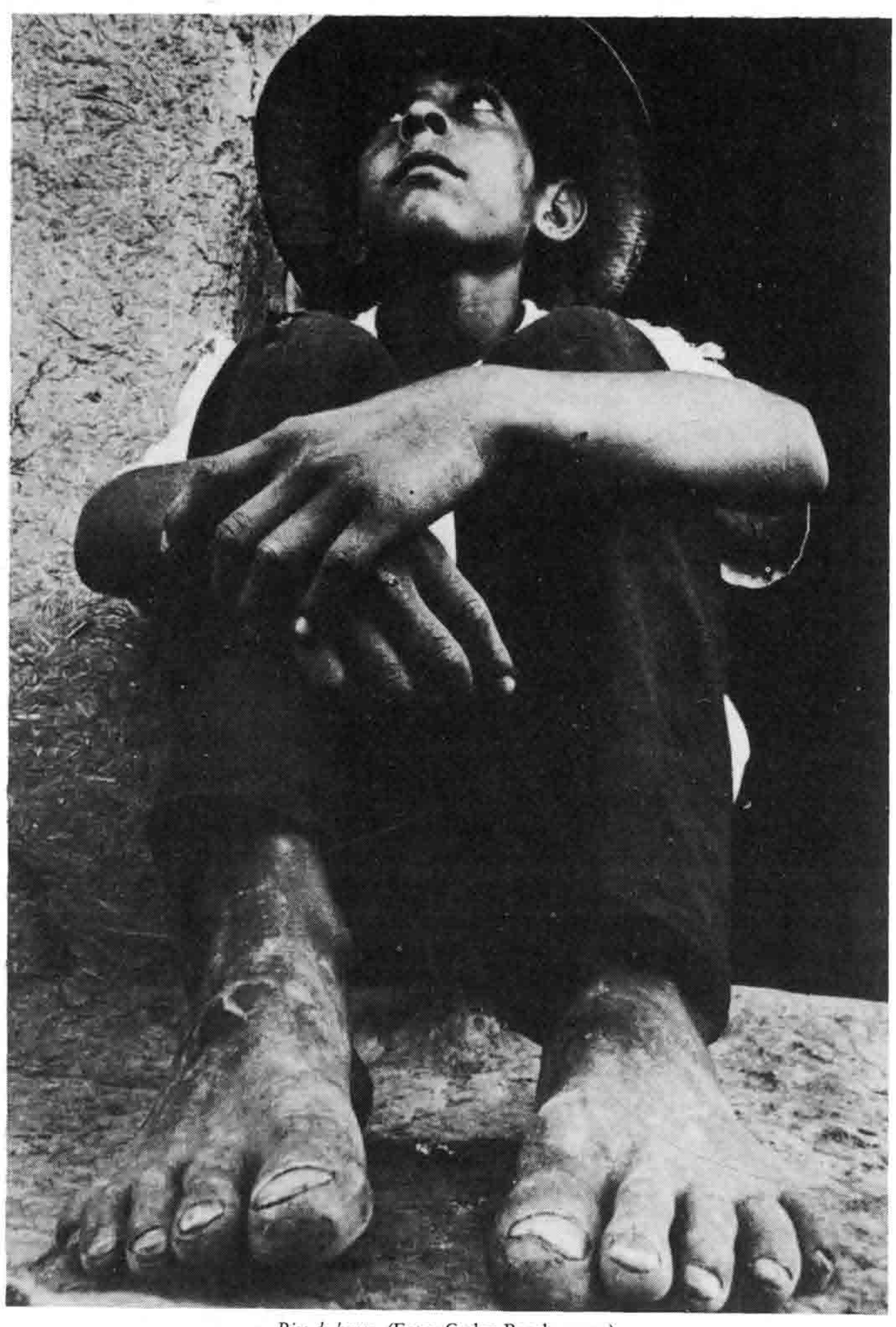
PANORAMAS

TESTIMONIOS

MONOGRAFIAS

La mayor parte de los materiales que componen el presente número de CUADERNOS HISPANOAMERICANOS han sido reunidos por el profesor Julio Ortega, a quien la revista agradece profundamente su trabajo. No se publican textos sobre César Vallejo, tal vez el mayor poeta de la región andina, porque nuestra publicación proyecta dedicarle un número monográfico con ocasión del cincuentenario de su muerte, ocurrida en 1938.

Panoramas



Pies de barro. (Foto: Carlos Bosch, 1970.)

Elementos para un balance del indigenismo

En los países andinos, el indio se ofrece a la mentalidad romántica como un objeto temático donde se cruzan muchos de sus propios caminos. Es la naturaleza, con su atracción «virginal», inocente, no trabada por la propiedad o por la máquina; es el pasado, el origen, la infancia, la nobleza espiritual no contaminada por la impureza de la ambición, el dinero o los bajos sentimientos; es la injusticia visible de la desigualdad actual, el desconocimiento de la personalidad humana, el yo que no ha tenido ocasión siquiera de nacer.

Difícil hubiera sido, y casi inexplicable, que con tan rico universo de sentidos a su alcance los escritores de la región no pararan mientes en él y no trasladasen su preocupación desde un yo individual y un tanto misantrópico hacia ese mundo extraño, ajeno, distante en el espacio geográfico y en el desarrollo cultural, y sin embargo insoslayable, acusadoramente presente.

Ya había habido, como se sabe, durante casi todo el siglo, una literatura indianista, de acento miméticamente romántico, pero que sólo contempló hacia atrás, con actitud notoriamente idealizante. El sucio, miserable y embrutecido heredero de aquel pasado se mantuvo en toda esa época literaria pertinazmente eclipsado.

El vasto movimiento que inicia la literatura para acercarse a la problemática indígena, obedece sin duda a multitud de causas. A las constataciones en el campo cultural, en el de la evolución literaria, en el de las posibles exigencias de un público lector, tienen, pues, que integrarse necesariamente las que se relacionan con la problemática política y social de ese momento histórico.

La derrota en la Guerra del Pacífico extremó la inquietud de los intelectuales peruanos y, entre ellos, del más lúcido, Manuel González Prada, quien desde entonces advirtió que nada podría construirse en el país con el exilio interior de más de la mitad del pueblo, que ser peruano era asumir la identidad completa y dividida, única y múltiple, compleja, por elaborarse aún. La serie literaria comenzó a hacerse cargo desde allí, con actitud predominantemente pedagógica y moral, de ese señalamiento político, y el romanticismo a teñirse de naturalismo.

Es de hacer notar que, como se ha señalado acertadamente, el romanticismo de la región traía ya una carga o freno limitativo, y que probablemente ellos hayan conformado en sus comienzos a la nueva corriente. En efecto, aquél (a diferencia del de otras regiones) era especialmente elusivo del entorno, particularmente conformista en materia social [1]. Empero, los sacudimientos de la crisis y de la derrota contribuyeron a apresurar rupturas y, en algunos casos como en *Aves sin nido,* a embanderarlas

[1] Cf. PIER LUIGI CROVETTO: «Il Romanticismo in Ispanoamerica: tra storia e miti», en *Problemi del Romanticismo* (a cura de Ugo Cardinale). Milán, Shakespeare and Company, 1983, tomo II, págs. 524-538.

de un positivismo cuyos entusiasmos sólo encontraban límites en la realidad bien conocida por la autora.

Y es justamente Clorinda Matto de Turner quien, con un sentido teleológico de la historia, cristiano, inocultablemente blanco, hispánico, señala en aquélla un inapelable tribunal donde se juzgará a los que no sepan incorporar al indio y a su mundo. Las primeras líneas de su «Proemio» nos instalan ya ante la responsabilidad literaria de ver y de reflejar la realidad porque la historia continúa y para que la historia continúe. Y porque en ese *continuus* se mire y se justifique: incorporar al otro «como es» para que el progreso sea posible y nos redima.

A partir de esta novela el ademán será casi siempre doble: hacia el pasado, en busca de la naturaleza y de la bondad perdidas; hacia el porvenir, por la extinción de «las viejas costumbres viciadas» del presente. El ingrediente americano del primer gesto lo aportará lo nuevo del «descubrimiento», puesto que la inflexión de esta narrativa va coincidiendo con los hallazgos de restos, documentos, monumentos, libros, que están saliendo a luz y demostrando científicamente lo que fue la vida india antes de la Conquista. El segundo gesto, en cambio, reconocerá menos autonomía y será por eso tal vez menos exitoso: la educación, la solución pedagógica, la confianza en una integración igualitaria aparecerán todavía insuficientes para destruir la diferencia. Como quiera que sea, y aunque el expediente romántico del amor imposible de los dos hermanos salve la solución del argumento, lo que subyace en *Aves...* es la impracticabilidad de fusionar en la pareja al hijo de blancos con la hija de india. Puramente sentimental, voluntarista, bien intencionado, el programa se enfrenta a un tabú quizá más fuerte aún que el del incesto.

Algunos años después del trabajo «Nuestros indios» (donde el mismo González Prada avanza sobre su anterior concepción meramente educativa expuesta en el 88 y denuncia el componente económico de la situación indígena), José Carlos Mariátegui pondrá, por fin (metafórica y literalmente), los pies de la cuestión sobre la tierra al plantear que el problema es económico y social, que también por cierto lo es su solución, y que corresponde fundamentalmente a los propios indios el obtenerla. «La cuestión indígena arranca de nuestra economía. Tiene sus raíces en el régimen de propiedad de la tierra. Cualquier intento de resolverla con medidas de administración o de policía, con métodos de enseñanza o con obras de vialidad, constituye un trabajo superficial o adjetivo, mientras subsista la feudalidad de los "gamonales"» [2].

Pero así como es ya casi un lugar común el constatar la falta de simultaneidad entre procesos políticos y literarios, también puede comprenderse que la literatura no se haga cargo de las definiciones ideológicas o culturales de un modo repentino. Quizá sea por ello que tengan que pasar tantos años hasta que la mirada paternalista se extinga en la novela «sobre indios» y ocupe su lugar una obra que asuma lo nacional en su complejidad y en su totalidad, una obra que ya no será seguramente «indigenista» puesto que, sin representar, presentará al sujeto de su historia haciéndola [3].

---

[2] JOSÉ CARLOS MARIÁTEGUI: «El problema del indio», en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Lima, Amauta, 1968, 13 ed., pág. 30.

[3] Me refiero a la obra de José María Arguedas.

Durante un buen tiempo estuvo de moda atacar a la novela indigesta con argumentos contenidistas y terrorismo crítico. Mario Vargas Llosa los coronó diciendo que «... los escritores peruanos descubrieron al indio cuatro siglos después que los conquistadores españoles y su comportamiento con él no fue menos criminal que el de Pizarro» [4]. Más equilibrado, el juicio de Sebastián Salazar Bondy nos advertirá que «si, como sus detractores lo sostuvieron, este indigenismo hubiera sido una corriente vacía, sin duda no habría durado tanto y, sobre todo, no habría experimentado el proceso evolutivo que lo transformó de fervor de unos cuantos en una conciencia que, rehuyendo la identificación tendenciosa, tiene hoy dimensión nacional» [5]. Por paradójico que resulte, la violencia de Vargas Llosa supone también una mirada exterior, y no tiene para nada en cuenta el esfuerzo que representó para intelectuales no indios ni mestizos el asumir (con todos los defectos y debilidades que se quiera) la problemática hasta entonces silenciada de un componente excluido del todo nacional. Como certeramente lo distingue hoy Antonio Cornejo Polar «... el indigenismo sólo es inteligible a partir de una previa conceptualización del mundo andino como realidad dividida y desintegrada. Es una literatura heterogénea inscrita en un universo también heterogéneo» [6].

En todo caso, cuando se pretende hacer «historia literaria» (y habida cuenta de todos los reparos del descentramiento foucaultiano) no puede observarse sólo lo emocional y lo «contenidista», sino, principalmente, el terreno de las formas. Es allí (y únicamente allí) donde se manifiesta de modo concreto en arte lo que es continuidad, lo que es ruptura, lo que es contribución estética y por ende (y no al revés) ética. Es justamente en tal terreno en el que quisiéramos detener por un momento nuestra reflexión para juzgar qué cambios introdujo esta corriente en las estructuras mismas del relato, cómo alteró sus elementos constructivos, de qué modo modificó un uso del lenguaje, la función del personaje, un manejo del procedimiento narrativo, la situación de la lectura.

Si el Modernismo, en las palabras de Neruda, fue «un gran elefante sonoro que rompió todos los cristales de una época del idioma español para que entrara en su ámbito el aire del mundo» [7], la narrativa de la que nos ocupamos, menos radical sin duda, no dejó de abrir un poco más las puertas de la lengua a la libertad y a la deshinibición con la presencia de regionalismos y de localismos, de expresiones típicas, de idiomas diferentes al hispánico.

Mitos, leyendas, cuentos, la utilización a veces abundantísima de vocablos indígenas, contribuyen a situar de una buena vez el cuadro en su marco real y presente, haciéndonos oír a los personajes en sus particulares hablas y buscando así

---

[4] MARIO VARGAS LLOSA: «José María Arguedas descubre al indio auténtico», en *Visión del Perú,* I, 1, Lima, agosto de 1964.

[5] SEBASTIÁN SALAZAR BONDY: «La evolución del llamado indigenismo», en *SUR,* Buenos Aires, núm. 293, marzo y abril de 1965, pág. 44.

[6] ANTONIO CORNEJO POLAR: «El indigenismo y las literaturas heterogéneas: su doble estatuto sociocultural», en *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana,* Lima, números 7-8, primer y segundo semestre de 1978, pág. 17.

[7] PABLO NERUDA: *Confieso que he vivido. Memorias.* Buenos Aires, Ed. Losada, 1974, pág. 356.

una mayor credibilidad de las historias. (En algunos casos se tratará también de la recuperación de tradiciones orales, transmitidas en la lengua original, y las narraciones, a veces breves, pretenderán traducirlas sin traición.)

Pienso que en este núcleo lingüístico tal vez esté mejor expresado que en los supuestos «contenidos» uno de los resultados de la literatura indigenista, sus logros indudables, sus insolubles limitaciones. El escritor, que ha pretendido reaccionar «temáticamente» contra el expoliador en beneficio del expoliado, lo hace necesariamente con el lenguaje del primero. El choque entre las dos culturas, entre los dos temperamentos, las dos visiones, las dos maneras de vivir y de sentir, se encarna en el máximo elemento material con que trabaja la literatura. Y ello a partir del instante en que el escritor debe elegir la única lengua posible (que es la suya) para exhibir ese mismo choque. Queda, pues, como compensación, como remanente, pero también como prueba de la búsqueda y de sus hallazgos, la imagen de ese incierto equilibrio conseguido a través de la introducción de vocablos, de subrayados y de traducciones.

Con relación a esta lucha, y a su posible conclusión fuera ya de los marcos del «indigenismo», es decir, asumiendo el mestizaje como condición, nos dirá en 1939 José María Arguedas: «En nosotros, la gente del Ande, hace pocos años ha empezado el conflicto del idioma, como real y expreso en nuestra literatura: desde Vallejo hasta el último poeta del Ande. El mismo conflicto que sintiera, aunque en forma más ruda, Huamán Poma de Ayala. Si hablamos en castellano puro, no decimos ni del paisaje ni de nuestro mundo interior; porque el mestizo no ha logrado todavía dominar el castellano como su idioma y el kechwa es aún su medio legítimo de expresión. Pero si escribimos en kechwa hacemos literatura estrecha y condenada al olvido» [8].

Esos recursos lingüísticos, tantas veces criticados, no tienen por qué aparecérsenos hoy como limitativos; ellos, por el contrario, ensancharon el horizonte perceptivo, probaron (con los sistemas a su alcance) otras vías y, creo, ampliaron nuestra competencia y nuestras posibilidades de trabajo.

Algo similar sucedió, me parece, con el personaje. Los rasgos binarios y grupales de *Cumandá*, de *Aves sin nido*, de *Raza de bronce*, nos permiten avizorar cuáles serán las perspectivas del elemento personaje en la construcción de las novelas que en la misma línea se escriban. Papeles determinantes de la mujer no sólo dentro del hogar, sino fuertemente acentuados con relación al conflicto social, lugar de la pareja y de la familia, acción del grupo, desdibujamiento del carácter individual del elemento y, sobre todo, de los fenómenos de identificación. (En última instancia, si la hay, ella se produce con el personaje que vive el drama indio desde afuera, quien toma partido por ellos pero no es ellos, o con el narrador, que desde atrás y calificando y connotando, lo describe. Pero el protagonista, el actor principal del drama, es siempre un otro, un ser que, ya se llame Yupanqui, Champi, Aymara Agiali o Andrés Chiliquinga, «vive» su conflicto en tanto que un tercero lo escribe. Quien aparece como individual, semejante —inclusive por la lengua— es este último, el que, además,

---

[8] José María Arguedas: «Entre el kechwa y el castellano/La angustia del mestizo», en *La Prensa*, Buenos Aires, en 1939, reproducido en: *Crisis*, Buenos Aires, núm. 10, febrero de 1974, pág. 34.

pide la adhesión a sus ideas; aquéllos son nomenclaturas, símbolos, exponentes de un drama colectivo.)

No resulta, así, demasiado justa la observación crítica y autocrítica de Ciro Alegría cuando sostiene que «la novela hispanoamericana es un inmenso despliegue de historias, desarrolladas en panoramas y situaciones mil, que tendría un extraordinario relieve si no careciera de lo que es elemento esencial del género y su prueba de fuego: el personaje» [9].

Como proyecto y como plasmación novelística el grupo humano es el que preocupa al escritor por encima de las alternativas de la anécdota personal. La novela intimista, psicologista, centrada en el drama interior de un ser, sufre así un profundo cambio no sólo por el carácter objetivo de las intrigas que ahora se construyen, sino también por el desplazamiento del centro dramático que cubre a muchos más que a uno. A través de este aspecto (un capítulo aparentemente anecdótico, en fin), uno de los pocos elementos esenciales que constituye toda organización llamada relato va cobrando una dimensión diferente que marcará por muchos años a la novela hispanoamericana. Al corroer la idea del personaje único, individual, héroe o antihéroe pero siempre nombrable, recordable y, sobre todo, identificable (no sólo en el sentido de su reconocimiento, sino en el de la posibilidad de que el lector se compare y corresponda con él), y al reemplazarlo por grandes conjuntos, menos anónimos en ciertas novelas, más en otras, la narrativa indigenista coadyuvó a la transformación de las formas de nuestra literatura.

Naturalmente, toda esta operación se organizó alrededor de un eje ideológico fundamental, que es el que le dio su sentido, sus tonos más nítidos, y fue también el que incidió en sus progresos y en sus limitaciones. Ese eje fue el de la persecución generosa, prioritaria, obsesiva, de la verdad.

Pero el deseo de establecer una relación directa, transparente, con la verdad se enfrenta en literatura con escollos insalvables, puesto que si ella está más allá de la obra y no en el obrar de la obra, ¿qué es esta última?, ¿por qué mecanismo privilegiado captará a aquélla?, ¿por qué, finalmente, escribir, y nada menos que una *ficción* (es decir, lo contrario de la verdad)?

La voluntad tantas veces expresada por los indigenistas de denunciar, de testimoniar para servir, tiñó, como no podía ocurrir de otro modo, a los modelos. Luego, a medida que se iban obteniendo resultados, o sea, creando una opinión, se consolidaba también la diferencia entre aquella primera pretendida verdad y lo verosímil (es decir, lo que la mayoría de la gente cree que es lo real), puesto que era lo verosímil el verdadero producto de toda la empresa.

Muchas veces debió por eso vagar el significante en busca de su objeto, vana repetición de palabras sin justificación precisa, y encontrarse siempre con otro

[9] Ciro Alegría: «Notas sobre el personaje en la novela hispanoamericana», tomado de: *La novela Iberoamericana, Memoria del Quinto Congreso del Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana* (Alburquerque, New Mexico, 1951), Albuquerque, New Mexico, 1952. Ed. a cargo de Arturo Torres-Ríoseco, págs. 47-58, reproducido en: Juan Loveluck, *La novela hispano-americana,* Santiago de Chile, Ed. Universitaria, 1972 (4.ª ed.), pág. 121.

significante anterior, igualmente imaginativo, para conformarlo. Lo verosímil del signo, al decir de Barthes, coincidía poco con lo verosímil real. Y lo imaginativo, sin duda, se abría curso por encima (y aun contra) los propios postulados teóricos. Ciertos cuentos de Enrique López Albújar, para no citar sino un caso, traspasan ya el umbral de la fidelidad a los modelos y dan rienda suelta a fantasmas, temores y delirios más libres. Frente a los despojos de la realidad se quiso la ilusión verbal, pero ésta vivió su propio proceso, creó sus propias figuras, alimentó sus propios mitos. Fue, en resumen, literatura.

Por último, la misión expresamente asumida impuso un procedimiento narrativo en extremo coercitivo, seguro, finalista, que se valió preponderantemente de la tercera persona y del manejo absoluto del relato. La idea de totalidad vital, lineal, completa, planea sobre casi todos ellos y acaba los ciclos acabando a la vez nuestra capacidad recreativa como lectores. En efecto, si el llamado a nuestro juicio sobre lo que muestra la escena «verazmente» es el punto de partida que moviliza la voluntad de escribir, nuestra actividad está fuera de la lectura, más allá del texto, una vez cerrado el libro, en el «mundo real». Si no se escribe porque no se sabe, porque se desconoce, porque se duda, sino, al contrario, porque se ha cumplido una larga experiencia que lleva al conocimiento (y desde él se nos habla y se nos instruye), nuestra participación, nuestra hechura, están limitadas (como lectores y, quizá, como hombres). Máxima traba de este movimiento y, probablemente, de todo naturalismo: se escribe para movilizar, y no se comprende que el modo de ejecución puede estar paralizando. Pero esto, como diría Clorinda Matto, con ser del mismo padre, ya no me parece de la misma familia...

GERARDO MARIO GOLOBOFF
13, Rue Félix Lavit
31500 TOULOUSE (Francia)

La canción quechua: simbología e ideología de la mujer andina *

Al discutir el papel de la mujer en la sociedad latinoamericana es común hablar de la subordinación de la mujer y del machismo correspondiente en las actitudes del hombre. La dicotomía hombre/mujer es tan familiar que llega a ser un estereotipo, que tiende a provocar comentario académico a la vez que busca expresión en formas más populares.

Un ejemplo de la comprensión popular de la dicotomía hombre/mujer se presenta en un disco comercial, peruano, «Paga la cuenta, sinvergüenza» [1]. En esta narración musical, la mujer llega a la cantina, en búsqueda de su marido, para pedirle plata. Lo ve allí, sentado entre sus amigos, y comienza a cantar la mujer:

Paga la cuenta, sinvergüenza
Paga la cuenta, sinvergüenza
Para pedir cerveza, sí tienes plata
Paga la cuenta, sinvergüenza
Paga la cuenta, sinvergüenza
Para emborracharte, sí tienes plata
Para pagar la luz, no tienes plata
Paga la cuenta, sinvergüenza
Paga la cuenta, sinvergüenza.

Mucho más tarde, el hombre decide regresar a casa y encuentra la casa cerrada con candado: «¡Ah, qué problema! Llego a mi casa y no encuentro a mi mujer. Seguro mi mujer está rogándose con las amigas. Se olvida que tengo que comer. Por eso soy tan flaco.» Después del monólogo, él, por su parte, canta y se queja de las actitudes de su mujer:

¿Porqué me dices sinvergüenza?
¿Porqué me dices sinvergüenza?
Para leer novelas, como te gozas
Para planchar la ropa, eres ociosa

* Quisiera agradecer a la Fundación Nacional de las Humanidades (N. E. H., Estados Unidos) y al Consejo de Investigaciones de las Ciencias Sociales (S. S. R. C., Estados Unidos) por las becas que me ofrecieron en varios años para realizar el estudio de las canciones de los quechuas.

[1] Agradezco la gentileza del doctor Enrique Mayer y Helaine Silverman en recomendar el estudio temático de este disco, en su posesión. «Paga la cuenta, sinvergüenza» es de Manuel Samaniego, M., Manzanaita y su conjunto (R. I. 20839).

¿Porqué me dices sinvergüenza?
¿Porqué me dices sinvergüenza?
Me cierras la puerta y echas candado
Corazón, me dices, estás pesado.

Termina la canción con los gritos de los dos en una pelea general; sin embargo, predomina el falsetto de la mujer con su «¡No me pegues!».

Al escuchar este grito femenino de «¡No me pegues!» que termina el disco peruano, estamos dispuestos a aceptar la conclusión de Lévi Strauss que «... la sociedad humana... es principalmente masculina» [2], y la frase expresada por Simone de Beauvoir que la mujer es del «segundo sexo». Seguramente, estos dos autores nos han guidado a aceptar la devaluación de la mujer, la cual persiste en la mayoría de las sociedades del mundo. Sherry B. Ortner, en un análisis que proviene de los escritos de *El segundo sexo,* de Simone de Beauvoir, y varios estudios de Lévi Strauss, traza las causas de la subordinación mundial de la mujer [3]. Su conclusión es que la mujer es vista como una parte de la «naturaleza» por sus poderes fecundos, mientras el hombre existe para crear obras más abstractas. La mujer, por medio de su cuerpo y sus funciones (la menstruación, la lactación), está relegada a una esfera doméstica donde sirve principalmente como guardián de la familia. No negamos que el papel carece de algún prestigio porque la madre transforma a los niños hacia los ideales «civilizados» de la cultura. Sin embargo, por su carácter psíquico y la personalidad femenina («más personal, subjetiva, menos abstracta») es restringida por la sociedad, confinada a las etapas más inmaduras del proceso de la socialización. Entonces, la sociedad persiste en su visión de la mujer como más aliada al sistema de la «naturaleza» que la «cultura», y las instituciones de la sociedad perpetúan esta actitud.

Dos antropólogas, Eleanor Leacock y June Nash, difieren de la perspectiva descrita por Orthner, en un artículo titulado «Las ideologías del sexo: arquetipos y estereotipos» [4]. Las dos hacen hincapié sobre el etnocentrismo de las pesquisas que tratan de definir el papel de la mujer, especialmente dentro de la terminología dialectal de la naturaleza y la cultura. Aunque respetan el impacto de la teoría de Beauvoir, proponen que ella tiene una dependencia en las formulaciones de Hegel en las cuales el hombre es visto como un agente «activo» mientras la mujer es denominada «pasiva», por su subdesarrollo. De Beauvoir traduce la filosofía hegeliana a su terminología existencial: «La mujer es inmanente; el hombre, transcendental» [5]. Al detallar la relación precisa entre la mujer y la naturaleza dice de Beauvoir: «A pesar de los poderes

[2] CLAUDE LÉVI-STRAUSS: *The Raw and The Cooked,* trad. John y Doreen Weightman (N. Y.: Harper and Row, 1970), pág. 276.

[3] SHERRY ORTNER: «Is Female to Male as Nature to Culture?», en *Women, Culture, and Society,* editado por Michelle Zimbalist Rosaldo y Louise Lamphere (Standford, California: Stanford University Press, 1974), págs. 67-87.

[4] ELEANOR LEACOCK, y JUNE NASH: «Ideologies of Sex: Archetypes and Stereotypes», *Annals of the New York Academy of Sciences,* vol. 285 (1977), págs. 618-645.

[5] SIMONE DE BEAUVOIR: *The Second Sex* (Nueva York: Knopf, 1952), págs. 57-58, citado en Leacock y Nas, pág. 619.

fecundos que la llenen, el hombre queda como el dueño de la mujer tal como él es de la tierra fértil; ella es destinada a ser dominada, poseída y explotada como la naturaleza, cuya fertilidad mágica ella encarna... Su papel se redujo al acto de nutrir, nunca crear. En ningún dominio creaba, mantenía al acto de nutrir, nunca crear. En ningún dominio creaba, mantenía la vida de la tribu dándole niños y pan, nada más» [6].

Para Leacock y Nash, la ideología de los papeles de los sexos sugiere una corriente etnocéntrica basada en la herencia del sistema cognoscitivo de los europeos. Hay evidencia histórica (las crónicas y los códices) que nos lleva a evaluar de nuevo la tan trillada subordinación de la mujer.

La mujer incaica

En el sector andino varios documentos aluden a la alta posición económica y religiosa de la mujer incaica. Irene Silverblatt, basándose en los estudios de las crónicas, describe la ideología que no consideraba a la mujer como un ser inferior. En su artículo «Mujeres incaicas bajo el dominio español» nos muestra que unas élites, *curacas,* gobernaron en la comunidad precolombina y hay mención de mujeres entre ellos [7]. La *coya,* la reina, también controlaba varias parcelas de tierra y tenía derechos a los productos de dichos terrenos para mantener los cultos de sus ancestros. Algunas tareas de la mujer le daban prestigio: el acto de tejer las telas reales y de la comunidad y hacer las cantidades de chicha para las fiestas del Estado. Además, se sabe que fue una reina que introdujo la costumbre de cultivar el maíz y hay referencias a unos terrenos de una reina que posiblemente servían como parcelas experimentales para la agricultura.

Más importante aún, al describir la estructura y la ideología de la sociedad incaica, es la existencia de un «paralelismo sexual» que daba tanta importancia a la mujer en la sociedad como al hombre. Un modelo que ilustra esta idea es un dibujo cosmogónico del altar del templo del sol, hecho por el cronista indígena Joan de Santacruz Pachacuti Yamqui Salcamagua. Es Billie Jean Isbell quien ha trabajado con éxito con este modelo, explicándonos la importancia de la división del dibujo en dominios masculinos (representados a la izquierda) y femeninos (a la derecha) [8]. Es de esperar que en el centro aparece una figura de una placa de oro ovalada, el/la supremo(a) dios(a) Viracocha. De acuerdo con su posición central en el dibujo es fácil interpretarlo como un(a) dios(a) bisexual, andrógina(a), tal como se lo describe en varios versos precolombinos.

Silverblatt, citando los estudios de Zuidema, enfatiza por su parte cómo este modelo nos deja ver que la descendencia fue calculada a base de las líneas paralelas, la del hombre y la de la mujer. De acuerdo con este sistema, ambos sexos podrían

[6] SIMONE DE BEAUVOIR: *Te Second Sex,* págs. 63, 65, 66-67, citado por Leacock y Nash, pág. 619.

[7] IRENE SILVERBLATT: «Andean Women Under Spanish Rule», en *Women and Colonization: Anthropological Perspectives,* eds. Mona Etienne y Eleanor Leacock (Nueva York, 1980), págs. 156-158.

[8] BILLIE JEAN ISBELL: «La otra mitad esencial: un estudio de complementariedad sexual andina» *Estudios andinos* 12 (1976), págs. 38-40.

servir como un punto de referencia para la descendencia. Las mujeres calculaban la suya de sus *antepasadas*. También este paralelismo definía la transmisión de los bienes materiales y las obligaciones recíprocas determinadas por la sociedad [9].

Así se estructuraban todas las instituciones del imperio de los incas, aun en el sector de la religión. Es evidente que existían unas «ministras» que se dedicaban a adorar las antepasadas al lado de los ministros que realizaban las mismas funciones en cuanto a sus antepasados masculinos [10]. Este concepto de unos élites femeninas se difundió hasta las fronteras del territorio; además de servir como vírgenes en el *acllahausi,* las mujeres de muchos cultos locales tenían una representante religiosa en el Cuzco, igual como el sistema de los hombres.

En cuanto al sistema político prevalecía una unidad básica nombrada el *ayllu,* que funcionaba a nivel de familia nuclear o como entidad más grande, como el pueblo. Se compone de todas las familias extendidas y puede llegar a incluir la mitad de una comunidad. Silverblatt explica este concepto de parentesco con bastante detalle porque es el mecanismo que controla la división de los terrenos y la manera de heredar. En las crónicas vemos claramente que aunque los gobernadores incas apropiaron los terrenos del *ayllu* para adquirir productos agrícolas superfluos, también por medio de la estructura del *ayllu* la mujer heredaba terrenos de su madre y tenía el derecho de disponer de los productos de esas tierras.

Se modificó este sistema con la llegada de los españoles, quienes utilizaban más a los hombres que a las mujeres dentro de su sistema de colonialización. Los españoles seleccionaban a los hombres indígenas para los cargos de *curacas;* las mujeres estaban destinadas a casarse dentro de la jerarquía española para adquirir más *estatus* [11]. Pero esta acción en sí, casarse con un español, las llevaba al conflicto con la dominante ideología española, en la cual la mujer era considerada como un mejor, bajo la autoridad de su marido. Examinando los documentos se encuentran varios casos en que las mujeres incaicas, de sangre real, protestaban la legalidad de las leyes de herencia españolas. Una de ellas, Clara Payco, decía en su testamento: «Aunque no tengo ningún pariente, mi marido (español) no tiene ningún derecho a mis propiedades» [12].

La mujer indígena contemporánea

Con los hechos históricos ya establecidos, nos dirigimos a estudiar ahora la imagen contemporánea de la mujer andina. Nos propone una imagen típica Hildebrando Castro Pozo en su libro *Nuestra comunidad indígena,* en el cual el autor describe una escena muy común:

> El hecho, muy común en la sierra, que, a simple vista, valoriza plenamente la estimación que los padres tienen por sus hijos y los maridos por sus mujeres, es el que se observa cuando bajan

---

[9] SILVERBLATT, pág. 152.

[10] Cita la crónica de Hernández Príncipe; Silverblatt, pág. 156.

[11] SILVERBLATT, págs. 162-3.

[12] SILVERBLATT, pág. 163.

de las punas a las ferias: los hombres marchando a pie o cabalgando en asnos, sin más bagaje que sus ponchos y petaca-carteras o «chuspas» de lana a medio llenar de coca; mientras que las mujeres, cargadas como bestias, llevan en el «quipe» todos los productos que van a vender, a más el fiambre y de «yapa» la «huahua». No he podido constatar un solo caso en que un burro o un varón bajen cargados y la amable compañera tan sólo con el fruto del cariño «quipichado» [13].

En vez de detenernos emocionalmente frente al espectáculo de quién se monta en el asno, mejor miremos a lo que está adentro de este «quipe» que lleva la mujer en la espalda. No quitamos nada del valor del estudio de Castro Pozo, sin embargo, el examen de su contenido nos da la clave para entender mejor la relación especial entre hombre y mujer en la sociedad andina. Ella seguramente lleva productos para vender en el mercado; productos que ella misma ha decidido que no necesita para abastecer a la familia.

Olivia Harris, en un estudio de la mujer indígena en Bolivia, nos ofrece documentación contemporánea sobre el poder decisivo que tiene la mujer como parte de la pareja conyugal:

> Aunque [este grupo indígena] ve a todos los miembros de la familia como participantes en las decisiones mayores, ellos también reconocen que la mujer está más capacitada para hacer ciertas decisiones. Ella puede calcular qué cantidad de cada uno de los productos agrícolas se necesitarán para abastecerse en el año que viene, qué cantidad se puede vender y cuánto se debe guardar para semillas. También, como las mujeres participan en el quehacer diario de pastar las ovejas y los chivos, ellas tienen el conocimiento para hacer decisiones vitales acerca de los animales, cuáles deben ser trasquilados, cuáles reproducen bien, cuáles deben ser vendidos [14].

Estas observaciones son duplicadas por la antropóloga Sarah Lund Skar, en su análisis de la mujer en Matapuquio, Perú:

> En la casa familiar, el medio de la producción proviene individualmente del hombre y de la mujer, y la división del trabajo, si existe, es complementaria y no exclusiva. La actitud básica de pertenencia individual, unida con interdependencia económica, caracteriza la relación entre los sexos como una de respeto mutuo y de competición [15].

Skar nos da un ejemplo más concreto que contradice la imagen de la mujer subordinada al hombre:

> La competición entre los esposos existe en el hecho de que cada uno es consciente de la capacidad productiva de los bienes materiales. Hay constante observación entre los dos miembros adultos para que el otro cumpla con su deber. La porción de la cosecha que puede ser trocada es decidida por la mujer de la familia, aunque el hombre puede arreglar la transacción [16].

Comparte los resultados un estudio de Daisy Irene Núñez del Prado Bejar cuando

---

[13] (Lima: Perugraph Editores, 1979), pág. 83.

[14] OLIVIA HARRIS: «Complementarity and Conflict: An Andean View of Woman and Men», *Sex and Age Principles of Social Differentiation*, ed. J. S. La Fontaine (Nueva York: Academic Press, 1978), pág. 31.

[15] SARAH LUND SKAR: «The Use of the Public/Private Framework in the Analysis of Egalitarian Societies: The Case of a Quechua Community in Highland Peru», *Women's Studies International Quarterly*, vol. 2, núm. 4 (1979), pág. 449.

[16] SKAR, pág. 454.

describe la cosecha de maíz en Huaro (Perú). Aunque el producto en globo corresponde a los dos, al marido y a la mujer, a partir del entroje es de la administración directa de la mujer. Si el marido quiere vender una parte tiene que consultar con la mujer, mientras que la mujer puede trocarla según su parecer o convertirla en chicha para la venta, sobre lo cual el marido no puede ni debe hacer comentario:

> Aun en el caso de que se haya realizado una venta en total de la cosecha, la plata de la misma deberá ser entregada a la mujer, quien dispondrá de ella a su antojo, porque «ella sabe de eso el hombre que va a saber pues» [17].

Las canciones quechuas

Mi estadia entre un grupo de indígenas en el Ecuador nos ofrece algo al respeto a las ideas discutidas. El canto de una de las mujeres indígenas en los Andes centrales ilustra las definiciones auténticas de las preocupaciones femeninas. La provincia de Chimborazo es el sitio de la comunidad de Colta Monjas. Es una región muy poblada, cerca de un lago, que ha sido favorecida recientemente por la redistribución de la tierra. Los residentes indígenas compraron el terreno de una hacienda antigua, antes del movimiento de la «reforma agraria» de los años sesenta [18]. Porque el promedio de sus propiedades es pequeño, de unas tres hectáreas por familia [19]; el 70 por 100 de los hombres adultos obtiene empleo en la costa o son vendedores ambulantes por una parte del año [20]. En una situación ideal, las tareas diarias no se cumplen a base de una segregación sexual de la labor: las mujeres ayudan a sembrar, desyerbar y cosechar y no es tan raro ver que llevan sesenta kilogramos de totora al mercado central. Solamente en las ocupaciones de hilar y tejer lana se nota que la mujer practica la primera y el hombre se acostumbra de hacer la segunda [21].

«Ishqui purishun, ishqui causashun», una de las canciones que yo grabé de una mujer quechua de cuarenta y un años, demuestra el deseo de servir al esposo, que es una de las características deseadas en una esposa [22]. Mientras canta elabora una lista larga de las maneras en que ella va a servirle: cuidar a los niños, pastar los animales, trabajar en el terreno familiar, además de muchas tareas domésticas:

---

[17] DAISY IRENE NÚÑEZ DEL PRADO BÉJAR: *La reciprocidad como ethos en la cultura indígena,* tesis de bachillerato (Cuzco, Perú), Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco, 1972), pág. 37. Agradezco la cortesía del doctor Enrique Mayer, que me facilitó conseguir la tesis.

[18] EILEEN MAYNARD: «Indian-Mestizo Relations», en *The Indians of Colta: Essays on the Colta Lake Zone,* Chimborazo, Ecuador, ed. Eileen Maynard (Ithaca, Nueva York, Cornell University, Department of Antropology, 1966), pág. 114.

[19] ARCENIO REVILLA, y ANA B. DE REVILLA: «Apéndice I: The Hacienda of Colta Monjas», en *Indians in Misery: A Preliminary Report on the Colta Lake Zone, Chimborazo, Ecuador* (Ithaca, Nueva York, Cornell University, Department of Antropology, 1965), pág. 111.

[20] SYLVIA HELEN FORMAN: *Law and Conflict in Rural Highland Ecuador,* Ph. D. thesis (Berkeley, California, University of California, Berkeley, 1972), pág. 61.

[21] FORMAN, pág. 48.

[22] De una mujer, R. de Colta Monjas, 1975. Todas las canciones se refieren a este año y a esta mujer en particular.

ai ñuca cusalla	*ai mi esposito*
ai ñuca runalla	*ai mi hombrecito*
cantami cuyasha	*de veras te querré*
cantami servisha	*de veras te serviré*
tuta jatarishpa	*de noche levantándome*
canmu servishami	*trabajaré para ti*
amsa jatarishpa	*en la oscuridad me levantaré*
canta cuyashami	*te amaré*
Alli taxsashami	*bonito lavaré la ropa*
Alli pushcashami	*bonito sé hilar*
Alli yanushami	*bonito cocinaré*
Alli servishami	*bonito serviré*
Ari cusa huahua	*Sí, mi «niño» cosa*
Ari runa huahua	*Sí, mi «niño» hombre*
mana llaquinichu	*No lloro*
mana manllanichu	*no tengo miedo*
can mai rijpipish	*dondequiera que tú vayas*
huasi cuidashallami	*la casa cuidaré*
can maita rijpipish	*a donde quiera vayas*
shuj granota cuidashami	*los granos cuidaré*
huasi cuidashami	*la casa cuidaré*
huangu pushcashami	*con la rueca hilaré*
millma tisashami	*la lana cardaré*
poncho ahuachisha	*les mandaré a hacerte un poncho*
baita ahuachisha	*les mandaré a hacerme unas telas*
canman churachisha	*te los daré para vestirte*
ñucapish churasha	*yo también me vestiré*
huahua cuidashami	*de veras cuidaré a los huahuas*
grano cuidashami	*de veras cuidaré los granos*
allpapipish tsagmacushami cusacu	*en la tierra también estaré azondonando, marido*
allpapipish trabajashami cusacu	*trabajaré, marido*
papas jamashami	*las papas también escadearé*
habas hamashami	*las habas también escadearé*
granota pucuchisha	*haré que maduren los granos*
chipish katusha	*allá no más venderé*
kulki japishami	*tomaré el dinero*
huahuaman carasha	*a los niños daré de comer*
huahuata cuidasha	*a los niños cuidaré*

Aunque pueda parecer que la mujer hace toda la rutina diaria, sabemos que es durante una temporada. Su marido, por razones económicas, ha salido como comerciante ambulante para ganar dinero que hace que la familia entre en el mercado nacional con efectivo. Ella le canta de sus esperanzas. Mientras ella cuida la casa y los

bienes, él debe traer los resultados de sus labores a la casa, pero ella no va a preocuparse con lo que él traiga. Es asunto de él; aquí vemos el «respeto y competición» del que nos ha contado Skar anteriormente:

maimantapish shamui	*de donde quiera ven*
maimantapish tigrai	*de donde quiera regrese*
can shamunapujca	*tu regreso*
shuyacushamari	*de veras estaré esperando*
can tigranapujca	*tu llegada*
chapacushamari	*de veras estaré esperando*
tucui imatapi	*todo, cualquier cosa*
ruracushamari	*estaré haciendo de veras*
cuchi cuidashami	*el puerco cuidaré*
huagra cuidashami	*la vaca cuidaré*
can kulkihuanllalla	*con tu dinero*
shamujpipish cusa	*cuando tú vengas*
can comerciashpalla	*con tu comercio*
shamujpipish cusa	*cuando tú vengas*
mana ñuca cari	*mi marido*
chaita chapashachu	*no estaré espiando*
mana ñucacalla	*no, yo por cierto*
chaita shuyashachu	*no, estaré esperando*

Sin embargo, ella tiene unas esperanzas que él realice una buena ganancia. Hace hincapié sobre el hecho de que los dos, los adultos, tienen que trabajar bien y trabajar igualmente para que viva contenta la familia, para que se mantenga.

canpish trabajangui	*tú también trabajas*
ñucapish trabajo	*yo también trabajo*
causashunmi cusa	*así viviremos marido*
causashunmi runa	*así viviremos mi hombre*
ishqui trabajashpa	*los dos trabajando*
alli causashunmi	*bonito viviremos, por cierto*
ishqui trabajashpa	*los dos trabajando*
alli tiashunmi	*muy bien estaremos, por cierto*
huahuacunamunpish	*a los niños también*
carashhunmi cusa	*vamos a dar comida, marido*
huahuacunamunpish	*a los niños también*
churachishun cusa	*vamos a vestirlos, marido,*
canpish churachijpi	*cuando tú también te vistes*
ñucapish churaipish	*yo también me vestiré también*
alli kulkihuanlla	*con bastante dinero*
causashunmi cusa	*viviremos mi marido*
alli huagratalla	*buenas vacas*

charishunmi cusa	*vamos a tener, mi marido,*
alli cuchitami	*buenos puercos*
charishunmi cusa	*vamos a tener, mi marido,*
canca cusa huahua	*tú, mi «niño» marido*
shujti trabajahuai	*en un trabajo trabajarás*
ñucapish cusacu	*yo también, mi marido,*
shujti trabajasha	*en otro trabajo trabajaré*
ishqui trabajashpa	*cuando los dos trabajemos*
cushi causashunmi	*contentos viviremos, por cierto,*
ishqui trabajashpa	*cuando los dos trabajemos*
cushi purishunmi	*contentos andaremos, por cierto.*

Es de notar que en los versos 71-76 hay referencias directas a la compra de animales domésticos (ganado y puercos). Como muy poca parte de la cosecha es destinada para el mercado, y en gran parte sirve más para mantener a la familia, vemos que aquí hay una referencia al dinero en efectivo ganado por el hombre. Es una indicación concreta de la inversión de la ganancia del hombre que sigue patrones comunes en la sociedad. De acuerdo con unas cifras de 1965, se nota que el 77 por 100 de las familias son dueñas de tres puercos, pero el número de ganado que poseen las familias de Colta Monjas es bajo (el 39 por 100 son dueños de una sola cabeza de ganado) [23].

Aunque predomina la idea de compartir el trabajo, en otros versos cantados al hombre hay una distinción entre el dinero que pertenece al hombre por su propio comercio y los bienes de la casa, que son propiamente del dominio femenino. Ella se jacta de que tiene sus productos para vender y que comprará con su propia data, el fruto de su trabajo, unas necesidades para su indumento [24]. No va a tocar el dinero ganado por la industria de su marido:

Jala Rose María	
Jala Pacho Francisco	
cambaj pushcaj comercio	*tu trabajo hilado*
mana perdishachu	*no voy a hacerte perder*
cambaj milmaj comercio	*tu ganancia de la lana*
mana perdichishachu	*no voy a hacerte perder*
alli cuy charini	*unos buenos cuyes tengo*
alli lulun charini	*unos huevos tengo*
alli cuy charini	*unos buenos cuyes tengo*
alli lulun charini	*unos buenos huevos tengo*

[23] REVILLA Y REVILLA, págs. 114, 116.

[24] Sylvia Forman menciona específicamente casos en que la mujer tiene una cantidad pequeña de cebollas o huevos para vender, después de satisfacer las necesidades familiares. El dinero ganado por la mujer siempre es gastado de acuerdo con los proyectos o planes de las mujeres (Forman: comunicación personal, 1983).

alli lulun katusha	*buenos huevos voy a vender*
alli cuy katusha	*buenos cuyes voy a vender*
alli lulun katusha	*buenos huevos voy a vender*
alli cuy katusha	*buenos cuyes voy a vender*
chaita katushpaca	*cuando yo vendo éstos*
chaita vendicushpaca	*cuando yo estoy vendiéndolos*
kulki japicushami	*dinero estaré cogiendo*
medio japicushami	*unos medios (dinero) cogiendo*
anucu randishami	*una falda compraré*
bayeta randishami	*unas telas compraré*
chaita churajushami	*nueva ropa me pondré.*

El abuso de la mujer andina

Obviamente, cuando se trata del tema de la subordinación de la mujer tenemos que tomar en cuenta la costumbre prevalente de pegar a la mujer. Nos ayuda de nuevo el estudio *Nuestra comunidad indígena,* de Castro Pozo, donde él describe un hombre indio que «pegó la tunda del siglo a su cara mitad por haberse levantado con los zapatos nuevos con que se casó», o también otro que «quería desollar a su mujer porque no había aprendido a pelar un carnero» [25]. Nos dice que, sin duda, muchos abusos violentos de la mujer resultan del hecho de que el marido es «pegalón y celoso hasta con los perros» [26]. La ideología que resulta con este tratamiento se resume en la frase serrana «porque te quiero te aporrio» [sic] [27].

Seguramente este tema del abuso violento entre la pareja no nos presenta una novedad. En las fuentes europeas, desde el siglo quince, encontramos mención de estos abusos de la mujer y los mecanismos para controlar al marido violento. Tenían derecho a la institución nombrada «charivari», «Katzenmusik» o «rough music». La última se distingue de la siguiente manera:

> El marido culpable podría ser sujeto a un coro o cacofonía de varios hombres, mujeres y niños haciendo sonar campanas, ollas, sartenes y otros instrumentos varios. Andando por la comunidad hasta llegar a la entrada de la casa, ellos recitaban poemas o canciones en una manera brusca:
>
> *Ran-tan-tan. Ran-tan-tan.*
> *Al sonido de la olla*
> *Es para dar noticia que Tomás Trotter*
> *ha pegado a su buena mujer*
> *¿Para qué y por qué?*
> *Porque comía cuando tenía hambre*
> *Y bebía cuando tenía sed* [28].

[25] Castro Pozo, pág. 104.

[26] *Ibíd.*

[27] *Ibíd.*

[28] Russell P. Dobash, y R. Emerson Dobash: «Community Response to Violence Against Wives: Charivari, Abstract Justice and Patriarchy», *Social Problems,* 28, 5 (junio 1981), págs. 568-69.

Si hacemos las preguntas retóricas «¿Para qué?» y «¿Por qué?» llegamos a percibir una lista de motivos que aparecen en muchos estudios de culturas comparadas: los celos, el alcoholismo, las frustraciones económicas, la insatisfacción con el empleo, la falta de medios de comunicación, etcétera [29]. Si queremos limitarnos a un estudio de los pueblos andinos podemos aprovechar del libro escrito por Charlene y Ralph Bolton, *Conflictos en la familia andina* [30]. Hacen una compilación de los conflictos domésticos en un pueblo cerca de Cuzco. La página del contenido nos da una idea de la variedad de los temas estudiados:

La paternidad negada.
El esposo violento.
El balde confundido con un amante.
La suegra entrometida.
El hijo protector de su madre.

Nos parecen ser unos temas cervantinos y podríamos imaginar fácilmente el cuento detrás de cada título. Pero además de un valor literario encontramos su significación testimonial porque los protagonistas nos explican su situación personal a la vez que la revelan al juez, al alcalde o a los antropólogos. Es una especie de historia oral que nos permite ver los mecanismos de la sociedad y el tratamiento de la mujer.

De acuerdo con estas historietas, es obvio que muchos son casos de abuso que viene después de la etapa de «sirvinakuy», cuando la pareja experimenta un casamiento de prueba. Más tarde, cuando el lazo es más formal con el casamiento, los dos empiezan a pelear con más frecuencia. Tenemos una explicación de parte de una mujer:

> Entonces, después que comencé a vivir con Bartolomé, después de un año, tuve un hijo y después otro. Cuando tuvimos dos hijos llevamos a cabo nuestro matrimonio. Después de esto comenzó a tratarme peor y peor. Me pegaba más y más cada vez que estaba borracho. Seguramente que no pegaba antes, cuando vivíamos en *sirvinakuy*, porque no había niños y no estábamos completamente casados. Yo podía dejarlo no más. Pero ahora tenemos hijos y no puedo dejarlo [31].

En el otro caso del «esposo violento» vemos la razón por otras dificultades matrimoniales en un pueblo chico: «La gente siempre está recordando a sus enamoradas o enamorados, incluso después de que se han casado. Por lo que irán donde sus amantes» [32]. Otro ejemplo, tenemos de una mujer ociosa. En esta pareja hay un reverso de los papeles tradicionales, como nos explica:

> Antonia no cocina. Isidro es el que cocina. No me gusta Antonia porque parece un hombre.

---

[29] Véase SUZANNE PRESCOTT, y CAROLYN LETKO: *Battered Women: A Psychosociological Study of Domestic Violence*, ed. Maria Roy (Nueva York: Van Nostrand Reinhold Co., 1977), págs. 72-96.

[30] Trad. por Jorge A. Flores Ochoa y Yemira D. Nájar Vizcarra (Cuzco, Perú: Centro de Estudios Andinos, 1975).

[31] «La esposa protectora», pág. 54.

[32] BOLTON Y BOLTON, pág. 44.

Es por eso que yo le digo «hombrecito». No hace nada ni presta atención a su marido. Isidro cocina y le sirve la comida. No sabe hacer nada [ella]. Va a su casa y se sienta allí [33].

Hay mecanismos para corregir estos abusos. Una de las mujeres, la que está casada con Bartolomé, apeló a su hermano para salvarle. Cuando el marido no le hizo caso, llegó la madre diciendo: «¡Qué lisura! Estás pegando a mi hija. Te voy a demandar si la sigues pegando» [34]. Más común es recurrir a la autoridad de los padrinos de la boda. En el caso de la mujer perezosa y su marido, los dos recibieron azotes de un fuete para hacer cambios en su manera de vivir [35].

Es de notar que el tema del abuso físico aparece en muchas de las canciones quechuas que grabé en el Ecuador durante los años 1974 y 1976. En el oriente ecuatoriano (región amazónica) la metáfora que predomina viene del verbo *taxsana,* «lavar la ropa». Las mujeres me explicaban que cuando el marido les pega es igual como si golpeara la ropa contra una piedra cerca del río para lavarla. En la sierra emplean más el verbo compuesto de la palabra *molino* y otro préstamo del español, *fregar:*

Ñuca aichataca	*la carne de mi cuerpo*
achcata molingui	*has hecho pasar por un molino*
ñuca cuerpotaca	*mi cuerpo*
achcata fregandi	*mucho lo fregaste*

No se sabe la razón de la riña, pero parece ser un acto sin provocación de la mujer en los versos que siguen:

can piñacujpipish	*cuando te estás enfadado*
imapina cusa	*¿qué me importa, mi esposo?*
can piñacujpish	*cuando te estás enfadado*
imapina runa	*¿qué me importa, mi marido?*
imataj yuyangui?	*¿qué cosa estás pensando?*
imataj pensangui?	*¿qué cosa estás considerando?*
mana servij cusa	*marido que no vale*
ashcu layaj cusa	*marido, como un perro.*

Aunque la mujer puede entender muy poco la causa de su maltrato, sí sabe que hay recursos que quedan dentro de su poder para hacer que se detenga el abuso. Puede recurrir a sus amigas y, más importante, buscará ayuda en su familia para garantizarse la protección personal. Se lo enfatiza con el uso gramatical en el contraste de emplear el verbo *tener (charina),* que se refiere a su débil lazo de obligación con las amigas y el fuerte posesivo *yuj,* cuando menciona su familia, que nombra su derecho a reclamos por medio de ellos:

---

[33] Bolton y Bolton, pág. 61.

[34] Bolton y Bolton, pág. 55.

[35] Bolton y Bolton, pág. 60.

ñucapish	*yo también, yo también*
amiga charini	*amigas tengo*
ñucapish, ñucapish	*yo también, yo también*
pamilia charini	*familia tengo*
ashta ricunguilla	*muchos vas a ver no más*
ñucanchij carilla	*nuestros maridos*
tauca familiayuj	*muchas personas en mi familia*
tauca aylluyujmi	*muchas personas en mi* ayllu
canchij cusa huachua	*somos, mi marido, «niño»*
ama piñachingui	*no me molestes*

Si no se mejora la situación, ella hará la decisión de salir de casa, vivir con su propio dinero y con sus propias ideas de comportamiento conyugal. Su decisión se facilita por la capacidad de ser dueña de sus propias posesiones con las cuales entró el matrimonio.

> Tanto como las líneas del parentesco, el modelo de herencia, refleja la paridad esencial de las patrilíneas y las matrilíneas en la sociedad indígena. El terreno o las otras posesiones que una mujer o un hombre traen a su casa conyugal siguen perteneciendo a tal individuo y se lo consideran separadamente para los propósitos de herencia [36].

La idea de separarse depende también del poder de sus parientes; sin los fuertes lazos de parentesco tendría dificultad en sembrar y hacer la cosecha que depende del sistema de reciprocidad *(minga)*. Lo documenta el estudio de Susan Bourque y Kay Warren:

> Aun cuando las viudas y las madres solteras establecen sus derechos independientes a los terrenos comunes, ellas todavía dependen de los hombres para varias tareas cruciales en el ciclo agrícola. Los hombres pueden adquirir ayuda mediante labores recíprocas o contratando trabajadores. Las mujeres tienen una desventaja porque no tienen el mismo acceso a labores recíprocas como los hombres [37].

A pesar de las desventajas que le acarrean, a veces la mujer decide separarse. En esta circunstancia, la canción no es para gozos personales. Es un medio para comunicarse con el marido; la mujer indígena canta y canta hasta que su cónyuge se dé cuenta del estado de su ánimo y su deseo de no aceptar el dominio del hombre:

ñucapish ñuca	*yo también, yo*
yuyaimi cusacumi	*tengo mis ideas*
ñucapish ñuca	*yo, también yo*
kulkihuan causashami	*con mi propio dinero viviré*
ñuca ñucapish	*yo, también yo*

[36] FORMAN, pág. 36.

[37] SUSAN C. BOURQUE y KAY BARBARA WARREN: *Women of the Andes: Patriarchy and Social Change in Two Peruvian Towns* (Ann Arbor: The University of Michigan Press, 1981), pág. 128.

yuyaihuan causashami	*con mis propias ideas viviré*
cantapish manalla	*nunca te*
rogashachu cusa	*voy a rogar, marido*
cantapish manalla	*nunca te*
rogashachu runa	*voy a rogar, esposo*

La voz femenina que canta así hace eco de una etapa previa en las relaciones entre hombre y mujer. Billie Jean Isbell nos ofrece el ejemplo de juegos competitivos (bailes, adivinanzas, desafíos verbales) que caracterizan la vida adolescente; tales juegos generalmente llevan a la participación en un acto sexual entre todos los jóvenes. De esta manera se establece el poder fértil de parte de la mujer, porque es ella la que inicia los contactos sexuales. También es lícito en estos «juegos» burlarse de los chicos por su falta de proeza viril, mientras la mujer se siente orgullosa y segura de sus poderes sexuales [38].

«Tukuyim qhariwarmi» (todo es hombre y mujer); así hablan los comuneros en Macha (Bolivia), que han explicado su cosmología a Tristan Platt. Las rocas, los cerros, las fuentes del agua, los bailes, las partes de la casa: todo se conforma con esta división, que es unificada en la idea de una totalidad *(yanantin)* [39]. Pero, como nos hace ver Olivia Harris, la descripción es bastante complicada al referirse a las definiciones del sexo *(gender)* a nivel de la sociedad. Aunque hay complementariedad entre el hombre y la mujer en la esfera matrimonial, en el nivel social, en el área de los ritos, las ceremonias y las agrupaciones sociales de la comunidad, la mujer no participa porque tiene que cocinar o cuidar los animales de casa. Está incluida y tiene gran voz en las decisiones de casa; sin embargo, en las actividades de la sociedad como grupo está excluida por las acciones de los hombres [40]. De aquí hay una contradicción y una ambigüedad hacia el papel de la mujer en agrupaciones más grandes que su unidad familiar.

Al percibir este aspecto de las relaciones en las sociedades agrícolas, enfrentamos un sistema que se modificará más con el aumento de la utilización del dinero en la sociedad. Parece que el contacto más frecuente con la costa efectuará aún más la evaluación ideológica de la mujer. Mientras hablamos de la subsistencia en la casa es «warmi kamachi» (la mujer manda, en aymará) [41], pero cuando la familia aumenta el cultivo de siembras para el mercado y orienta su consumo a los productos comerciales, las mujeres pierden su control sobre la administración de los recursos familiares. Aunque las mujeres se creen más capaces de hacer los negocios, especialmente con los compradores costeños, son los hombres quienes representan los negocios familiares en la costa [42]. Así con más «integración» de la comunidad en la economía nacional, tal vez veremos más asimilación al modelo dominante con el que comenzó este estudio.

---

[38] BILLIE JEAN ISBELL: *Gender in Andean Culture* (video transcript), 1983 (?), pág. 8.

[39] TRISTAN PLATT: *Espejos y Maíz: temas de estructura simbólica andina* (La Paz: Centro de Investigaciones y Promoción del Campesinado, 1976), pág. 21.

[40] HARRIS, pág. 38.

[41] HARRIS, pág. 39.

[42] BOURQUE y WARREN, pág. 131.



Un mercado en Bolivia.

En todas partes, escucharemos la voz de la mujer gritando «paga la cuenta, sinvergüenza», porque la vida dependerá más del intercambio de los billetes de colores que de la compleja interacción entre familias, quienes están obligadas a ayudarse mutuamente para mantenerse. En el antiguo modelo andino predominaba otro punto de vista; si queremos preservarlo habrá necesidad de efectuar un cambio radical en el cual la mujer tenga igual acceso a las oportunidades de empleo, de educación y de representación política.

REGINA HARRISON
Bates College
Foreign Languages
LEWINSTON. Maine 04240 (USA)

El minero en el moderno relato boliviano

Los textos de los historiadores del Nuevo Mundo mezclan frecuentemente la objetividad histórica con la moralidad y la fantasía. Así, por ejemplo, Bartolomé Arzáns de Orsúa y Vela (1676-1736) nos confiesa en el prólogo de su *Historia de la Villa Imperial de Potosí* que va a tratar de «hermanar la llaneza de estilo con la verdad de los casos, sin que la claridad decline a bajeza ni el cuidado peque en afectación; y todo será para deleite y provecho del ánimo, atendiendo también a que lo narrativo agrade por nuevo, admire por extraño, por ejemplar exhorte, su dañoso escarmiente, y si imitable provoque lo bueno» [1]. El afán de verdad se expresa en un estilo llano, dramático a veces, con una gran fuerza descriptiva que refleja unas indudables inclinaciones literarias. Sin embargo, en el caso específico de la descripción de la mina boliviana, no se trata de presentar ni a un hombre feliz, ni a una naturaleza pródiga, sino que, por el contrario, domina la crítica social, hecha por un criollo fiel a la Corona. La reelaboración novelesca que Arzáns hace de materiales históricos es sugestiva, y no desprovista de pasión a pesar de que afirme: «Demás que escribiendo libre de toda pasión...» en su crítica se destaca la defensa del indio y la censura de la codicia, la pereza y el falso pundonor del español. Estilísticamente el barroco y adulador comienzo contrasta con la dramática descripción del interior de la mina [2].

El relato de tema minero aparece en Bolivia tarde, ya entrado el siglo XX, y ha sido cultivado con desiguales resultados por autores nacionales. Jaime Mendoza recoge su experiencia como médico en los centros mineros de Uncía y Llallagua en su novela *En las tierras de Potosí* (1911). Novela realista —el «Gorki boliviano» lo llamó Rubén Darío— cuyo testimonio elude el conflicto directo entre el minero y su trabajo. La falta de una experiencia directa de lo relatado se acusa en el estereotipado

[1] Citamos por la *Historia de la Villa Imperial de Potosí,* de BARTOLOMÉ ARZÁNS DE ORSÚS Y VELA. Providence. Rhode Island: Brown University Press, 1965.

[2] «La muy celebrada, siempre ínclita, augusta, magnánima, noble y rica Villa de Potosí; orbe abreviado; honor y gloria de la América; centro del Perú; emperatriz de las villas y lugares de este Nuevo Mundo; reina de su poderosa provincia; princesa de las indianas problaciones; señora de los tesoros y caudales... Cerro de Potosí; clarín que resuena en todo el orbe; ejército pagado contra los enemigos de la fe; muralla que impide sus designios; castillo y formidable pieza cuya preciosas balas los destruye...» *Ibíd.,* tomo I, pág. 3. «Innumerables son los que han perecido en sus entrañas: cada paso que dan en una de sus minas llegan a los umbrales de la muerte, sirviéndoles a cada uno de vela para morir aquella que traen en la mano para poder andar. Unas veces se les apaga la luz y allí perecen; otras se los traga la misma tierra donde pisan, porque ignorantes de los huecos por debajo pasan, se abren y los sepultan; otras se hallan enterrados de los sueltos que sobre ellos caen; otras se caen en aquellos pozos y lagunas de mucha profundidad que hay allí dentro y se ahogan». Tomo I, págs. 66-67.

retrato del minero como un ser degenerado [3], indigenismo negativo que lo sitúa dentro de la tradición de *Pueblo enfermo* (1909), de Alcides Arguedas. Por el contrario, *Socavones de angustia* (1953), de F. Ramírez Velarde, constituye un conmovedor relato sobre las condiciones del minero que el propio novelista vivió. La novela nos presenta la problemática del campesino convertido en proletariado y su deseo, nunca cumplido, de volver a su origen, a la tierra o Pachamama. *Metal del diablo* (1946), de Augusto Céspedes, es una biografía de Patiño, uno de los tres «barones del estaño». La acción de la novela se extiende desde el comienzo de la era del estaño a la masacre de Catavi (1942). Néstor Taboada Terán, en *El precio del estaño* (1960), analiza la huelga minera (con motivo del reajuste del precio del estaño durante la segunda guerra mundial), que siguió a esta masacre de Catavi. Un tono más revolucionario, marxista, acusa *Los eternos vagabundos* (1939), de Roberto Leyton, novela donde apasionadamente se denuncian las condiciones infrahumanas del minero. En *Mina* (1953), relato escrito por el educador Guillén Pinto y su esposa, se predica la liberación del indio por la educación. La solución pedagógica propugnada por estos autores se muestra insuficiente, ya que el problema del indio es fundamentalmente socioeconómico, según la conocida tesis de Mariátegui defendida en *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana* [4].

El boliviano Alfonso Gumucio Dragón tiene un dramático relato —«Minero de último nivel», Cuadernos de Vientos Nuevos, 1974— donde las elucubraciones de un minero en el nivel más profundo se mezclan con los recuerdos de la muerte de familiares y amigos dentro de la mina. Al íntimo y morboso pensar del minero mediante el pronombre «tú» («Las veces que te habías preguntado si todos los mineros se mueren antes de los cuarenta años de silicosis») se opone la voz del narrador que en tercera persona describe el ritmo martilleante de la picota en ese socavón de la muerte que trabaja el minero: «Cada golpe ensanchará tu estómago en espera de tu ración, su pobre ración diaria de comida, su rica ración de riesgo, silicosis y muerte.» Enajenado por el trabajo y su siniestro futuro, el personaje queda en el fondo de la mina anhelando una liberación que tentadoramente le ofrece la cercana dinamita. En «Interior mina», un cuento incluido en *El Quijote y los perros* [5] un oficial, durante una de las muchas militarizaciones de las minas, pide a un niño le descubra el paradero de su padre, a lo que el primero irónicamente responde: «Mi papá dice que si quiere hablar con él —dice que si quiere— que vaya a buscarlo en interior mina» (166).

---

[3] «El obrero que describe Mendoza es el individuo derrotado por el esfuerzo, insignificante en el medio social que le rodea, un paria: es, en definitiva, un campesino... El minero en su lugar de trabajo es el depositario de la experiencia colectiva y de la sabiduría de su clase... Este es el minero que no debe ser confundido con el campesino derrotado por el destino adverso» GUILLERMO LORA: *Ausencia de la gran novela minera*. Bolivia: Ediciones El Amauta, 1979, pág. 12.

[4] «Insurgimos, primeramente, contra la tendencia instintiva —y defensiva— del criollo o "misti", a reducirlo a un problema exclusivamente administrativo, pedagógico, étnico o moral, para escapar a toda costa del plano de la economía... Colocando en primer plano el problema económico-social, asumimos la actitud menos lírica y menos literaria posible.» JOSÉ CARLOS MARIATEGUI: *Siete ensayos de interpretación de la realidad peruana*. Habana: Casa de las Américas, 1963, pág. 33.

[5] *El Quijote y los perros*. Cochabamba: Editorial Universitaria, 1979.

El cuento «Copagira», del cochabambino Adolfo Cáceres Romero, incluido en el volumen de igual título [6], nos sitúa en la cantina del campamento minero durante una de las muchas huelgas. El cantinero maltrata a la chola Eulalia con la que tuvo el niño que ésta lleva ahora en sus espaldas. Los pensamientos del cantinero, en letra negrilla, nos van descubriendo sus verdaderos sentimientos por esta mujer que poseyó en la mina, «en medio de la copagira» (72). En su brutal pasión la mina los unió, pero fuera de ésta, Eulalia, la palliri, se convierte en un ser extraño, en «la loca del campamento» (73). El relato se cierra con un paralelismo entre ese perro maltratado, que aparece merodeando desde el principio del relato, y la loca de la palliri que trata patéticamente de dar leche a su hijo muerto: «El perro sigue en el lugar de siempre, inconmovible, a pesar de haber olfateado un cuerpo extraño al otro lado de la puerta. La loca, con un plañido musical, frente a las estrellas, procura dar de mamar al hijo que tiene un solo gesto inmóvil» (76).

Entre los testimonios periodísticos más recientes, habría que mencionar *Nueve días de viaje por las minas,* de Alfonso Medrano [7]. El periodista acompañando a una comisión oficial recoge testimonios de mineros en los centros de Catavi, Siglo xx, Colquiri y Pulacayo. En este emocionante documento se nos revelan las dramáticas condiciones de estos mineros condenados a muerte: «En el hospital, un médico exhibe radiografías de trabajadores enfermos con silicosis (el trabajador de interior mina respira en un ambiente cargado de partículas de sílice), tuberculosis y otros males, que junto a las masacres se ocupan de su inexorable exterminio. Las vistas de tales "fotografías internas" causan patética impresión. Manchas lúgubres expandidas como un secante, dentro del tórax: la muerte ganándole la batalla a la vida» (67). Otro dramático testimonio es el de Domitila Barrios de Chungara: *Si me permiten hablar. Testimonio de Domitila: Una mujer en las minas bolivianas* (México: Siglo XXI, 1977). En su libro pone en evidencia la situación miserable del minero boliviano y, en particular, la lucha de las mujeres para conquistar sus derechos.

Un escritor que ha consagrado últimamente una importante colección de relatos al tema minero es el paceño René Poppe. *El Paraje del tío y otros relatos* [8] demuestra un notable esfuerzo por la búsqueda de un estilo en este joven narrador (nacido en 1941), cuyo primer relato fue *Después de las calles* (1971). Los cuentos de Poppe nos enfrentan con el tan discutido e insoluble problema de la relación compromiso social y estilo. Tratar el tema minero es adoptar una postura, una actitud ante este sector social. Poppe vivió como minero, no como escritor, por algún tiempo en interior mina en Siglo XX, pero la experiencia de lo novelado, como sabemos, no es suficiente para ser escritor, ya que éste, como cualquier otro oficio, requiere un aprendizaje de la herramienta literaria para poder plasmar literariamente unas vivencias. Es decir, para poder revelar esa casi inasequible zona situada entre lo empírico y lo imaginario. Pero la realidad que nos describe Poppe, el submundo de los mineros, es de por sí tan extraña y brutal que no exige, como quería Brecht, el distanciamiento para que «lo

[6] ADOLFO CÁCERES ROMERO: *Copagira. Cuentos marginales.* Cochabamba: Editorial Universitaria, 1974.

[7] ALFONSO MEDRANO: *Nueve días de viaje por las minas.* Cochabamba: Editorial Universitaria, 1968.

[8] *El paraje del tío y otros relatos mineros.* La Paz: Edición Piedra Libre, 1979.

habitual, lo cotidiano, se presente como algo insólito o extraño» [9]. Pero todo arte es una ideología y, como dice Luckás en su tesis fundamental, una representación o reproducción verídica de la realidad, no en su apariencia superficial, sino en su esencialidad. La obra de arte es parte integrante de la realidad social e incluye la biografía y la visión del mundo del autor, es decir, de su clase que en el caso de Poppe correspondería a una mezcla de proletariado y clase baja media de tendencia progresista. Aunque la posición ideológica del autor sigue dominando en *El Paraje del tío y otros relatos* se advierte, comparándolos a su obra anterior, un notable esfuerzo por dominar las palabras, esa realidad artística inseparable de la realidad social. La obra, en último análisis, se percibe como un todo en que el contenido (representaciones, ideales, sentimientos) es inseparable del modo en que se expresa.

Temáticamente, los cuentos de Poppe podrían ser categorizados en tres grupos: *a)* interior mina, *b)* superstición, *c)* político.

El innominado personaje de «En el rajo», cuando está robando dentro de la mina, práctica de justicia compensatoria que se conoce desde la Colonia [10], descubre la inquietante figura de su amigo el Chuspi «con el combo en la mano, qué aspecto de apurado, de rodillas ante un planchón enorme, qué aire de preocupado, y esos gestos de amargura, ante un planchón enorme el Chuspi» (10). Pero sorpresivamente el jefe le descubre que el Chuspi fue aplastado el día anterior por un planchón. En «Mi mano», dos personajes, el Kuro y el Rojas, recordando la conversación que mantuvieron con su jefe para que les diera trabajo, avanzan por la galería pensando supersticiosamente en la muerte del minero Vargas, cuya mano todavía no ha sido encontrada, «esa mano que desde entonces va buscando como un desesperado» (24). El jefe, buscando a los dos mineros, descubre al Vargas que busca su mano. El carreto Tucán en «Una mita más mi general» no quiere retrasarse en su trabajo, porque los militares sospecharían de su tardanza. La muerte se le aparece anunciándole que se lo va a llevar. Pide el Tucán un aplazamiento y se le concede una hora. Al final, la muerte y el militar se confunden al cumplirse la condena contra el Tucán, el minero contra el que se han conjurado las fuerzas naturales y sobrenaturales: «En medio local de la Sede, frente al burócrata, la Muerte con charreteras, vamos mierda, al Tucán, la hora ya está cumplida, ráfagas, ráfagas, ráfagas» (62). Los militares han ocupado la mina durante la acción de «La cita definitiva», relato en que la Muerte aparece encarnada en un militar a quien la mujer del minero va a implorarle para que se apiade de su desamparo. Este ruego da lugar a una breve descripción sobre las consecuencias que la muerte de su esposo tendrían en esta palliri, o mujer minera que trabaja recolectando y machacando el mineral fuera de la mina: «Otra vez tener que trabajar catorce horas de palliri, desangrándose las manos, enfermándose con silicosis, sin poder atender a sus seis hijos, sin lograr hacer alcanzar la comida para ellos, sin poder contar con el cuarto, que, una vez muerto Roberto, le quitaría la empresa» (67) [11]. El

---

[9] A. SÁNCHEZ VÁZQUEZ: *Estética y Marxismo,* I. México: Era, 1970, pág. 37.

[10] «Se cree indudablemente que (los indios) escondieron y llevaron a sus tierras muchísima cantidad de planchas de plata, que junta con la que los españoles mineros y contratantes sacaron en pasta sería otra cantidad que igualase a lo que se reconoció haberse registrado y quitado.» ARZÁNS: ob. cit., pág. 151.

[11] Para un dramático testimonio de las condiciones de esta mujer véase «Las Palliris: La última frontera»,

General, convertido en Muerte, le anuncia finalmente que tiene una cita con su esposo dentro de la mina. En «Premonición» un militante minero es detenido y ejecutado cortándole la cabeza. Al despertar de esta pesadilla el minero es detenido y ametrallado, acto que nos revela, una vez más, los nebulosos límites entre el terror del mundo subconsciente y consciente.

Dentro del tema del mundo supersticioso del minero se destaca el culto del «tío», deidad a la que apela como refugio para preservar su inalienable identidad, así como para defenderse espiritualmente contra el mortal peligro de su trabajo. Sobre el significado del «tío» hay distintas interpretaciones. Para uno es el sajra, el diablo, y para otros es un minero perdido en los socavones cuya alma recorre la mina [12]. El «tío» se relaciona con el supay o huari, el espíritu de la montaña, que lo protege, el dios fertilizante del subsuelo, opuesto al dios de la tierra (Pachamama) [13]. El tío es fundamentalmente el proveedor, el ser mitológico que da sentido a su existencia, el personaje central de la creencia minera que no hay que confundir con el diablo, encarnado por los conquistadores españoles; protector contra los peligros reales e imaginarios que le acosan en su diaria labor [14]. El «tío» es una figura modelada en roca, en barro mineralizado, de aspecto monstruoso con grandes y deformes dientes y un cigarro en la boca. Se le rinde homenaje después de haber mascado coca, fumado un cigarro y bebido. Estos tres elementos —coca, tabaco, alcohol— que el minero tanto valora son una forma de retribución por la protección que busca en el «tío». Esta deidad no es el rey del infierno, sino que, por el contrario, comparte solidariamente la labor del minero como dueño espiritual de la mina. La solidaridad con el «tío» es, pues, una forma de seguridad, aunque también existe la creencia de que los que trabajan con un contrato con el «tío» pronto morirán [15]. Signo ambivalente que les atrae y atemoriza, el «tío» es una manifestación típica del

págs. 33-36 del libro *Galerías de muerte. Las minas bolivianas*, de GREGORIO IRIARTE., Montevideo: Tierra Nueva, 1972.

[12] Véanse las págs. 132-133 («El tío» de *Espíritu eterno*, obra de NATTY PEÑARANDA DE GUILLÉN DE PINTO. La Paz: Empresa Editora Universo, 1974.

[13] «Las imágenes del "Tío" son muy comunes en las minas. Son modeladas con barro mineralizado en diversas formas y tamaños, representando siempre el culto fálico de la fecundidad. Su rostro expresa una actitud benevolente, brotando de sus labios una carcajada sardónica mezclada de generosa bondad e irónica malicia. Nunca le debe faltar el cigarrillo, así como un buen surtido de chicha, coca y alcohol...» IRIARTE: Ob. cit., pág. 16.

[14] «La psicología del trabajador minero que abarca a su familia y al campamento entero se manifiesta totalmente sometida a los designios de tan importante personaje, constituido en el dueño de las riquezas del subsuelo y soberano indiscutible de la mina...» (41); «De este modo, directa o indirectamente, el mito del Tío es un fenómeno psicológico que mantiene vivas la fe y la esperanza del folk minero obrando como un factor de equilibrio entre lo brutal de su trabajo físico y las manifestaciones espirituales de este hombre, aparentemente hosco y desinteresado por la vida y, sin embargo, mantiene sus creencias como supervivencias de la mitología andina con la absoluta certeza de que en el Tío, tiene un pariente, un amigo, un protector, un dios bondadoso en la entrega, pero severo en la aplicación del castigo» (84). ALFONSO GUERRA GUTIÉRREZ: *El tío de la mina. Una supervivencia de la mitología andina*. Oruro (Bolivia), 1977.

[15] «Conviviality and the companionships developed in work are so important for survival that those who work alone raise suspicions that they are working on a contract with the devil and that they are doomed to die shortly», 192 en *We eat the mines and the mines eat us*, de JUNE NASH: Nueva York: Columbia University Press, 1979.

animismo de la mentalidad primitiva que dota al mundo de caracteres antropomórficos. Esta capacidad «animista» del indio minero para experimentar la realidad mágica, dominando las fuerzas naturales y sobrenaturales de la mina, se relaciona con la participación mágica que Lévy-Bruhl atribuye a los pueblos primitivos, es decir, con la representación colectiva de orden emocional.

El tema del «tío» aparece en el cuento de Poppe «Khoya loco». El innominado personaje es un nuevo operario venido del campo (un inadaptado como la mayoría de los mineros) que nos va relatando en primera persona sus experiencias con su maestro el Tucán. Técnicamente, la disposición de la página se modifica ampliando los márgenes, interiorizando las alusiones al tío, para destacar la intimidad entre el minero y su deidad:

> Estaba sentado dentro de una gruta en la roca horadada
> tenía un kuyuna apagado en los labios
> sus ojos de canicas, con franjas verdes, azules y rojas me impresionaban,
> me asustaban y atraían su cara larga, lisa, plomo, rojiza y sus orejas puntiagudas... (32).

Obsesionado con la visión del «tío», el personaje siente necesidad de rendirle homenaje («Los martes y viernes le llevaba coca, quemapecho y kuyunas», 33), práctica que se convierte en obsesión y, finalmente, en locura. Cuando la cabeza del ídolo es destrozada por una explosión de dinamita, el minero empieza a sentir dolores, y al ir a reparar la figura se ve su propia imagen en la del «tío» que contempla la locura del minero. En «El Maligno», la contemplación del «tío» termina con la muerte del minero, quien antes de ir a su casa, y atraído por el «tío», se precipita en un barranco.

Ramón Troncoso, en «El paraje del tío», cuento que también da título a la colección, buscando el misterio del agua que brota cerca de la mina, llega al pasaje del «tío», ídolo a quien rinde fervoroso homenaje. El «tío» compensa esta devoción ayudándolo a describir ricas vetas de estaño. En uno de sus viajes de su casa a la mina, Ramón es seguido por su mujer y unos amigos que lo atacan en el exterior de la mina robándole el metal. Cuando entran en la mina ven a Ramón en el paraje del «tío» y en el lugar donde atacaron a Ramón ven al «tío». Ante esta metamorfosis, «quedaron petrificados por el castigo y la soberana voluntad del tío» (93).

Dentro del relato político-social podrían agruparse varios cuentos donde se nos muestra la injusticia cometida contra el minero como individuo y como representante de una clase y un grupo político. Se trata fundamentalmente de denunciar los abusos cometidos contra el minero y contra una situación social injusta. Objetividad, documentación y falta de lirismo son algunos de los rasgos de estos cuentos. En «A puro golpe», un minero de siglo XX, al quedarse solo en interior mina, es detenido y asesinado por dos agentes al servicio de la oligarquía por haberse distinguido entre los activistas políticos de la mina. El mismo personaje, Trocis, protagoniza «Antes de la masacre», cuento donde se nos descubre su tenacidad y entereza como viejo obrero y militante que busca al oficial que asesinó a su hijo. La ejecución final del verdugo se efectúa mediante un brutal acto de expiación: «Fuerte fue el abrazo, como para sujetar con inaudita fuerza la dinamita que entre los dos pechos estallaría instantes después» (56). Los promotores de la represión militar en «Saliendo del agitado sueño»

no logran encontrar el Flaco, quien se ha refugiado en interior mina donde organizó un sindicato clandestino. Al despertar de una pesadilla en que es perseguido lo ametrallan. Sueño y realidad nuevamente se confunden imponiendo un terrible vacío a la vida y a la muerte: «dejándolo con los ojos abiertos mirando nada» (47).

El minero Khola en el cuento del mismo título, «La Khola», despierta con funestos presagios durante la ocupación militar de la mina. Con el Flaco, un dirigente sindical, discute la táctica más efectiva para una huelga. La ideología del autor se transmite en el discurso del Flaco en torno a la necesidad de un auténtico partido obrero: «Cuánta falta hace un partido de los obreros, para que nos orienten correctamente, pues oyes, para que sepan preveer los acontecimientos, para que las masacres no lleguen en cada gobierno, ¿no ves que la acción de un sindicato, por más revolucionario que sea, hasta cierto límite nomás llega?» (104). En la mina se establece una solidaridad entre el minero y el soldado que lo custodia. El Khola se convierte en símbolo de los que tuvieron fe en el esfuerzo colectivo, pues su labor individual concluye en rebelión solidaria y esperanzada.

El héroe de los relatos de Poppe es el minero, la clase proletaria, tanto en sus terribles condiciones de vida, como en las constantes persecuciones y rebeliones de este combativo sector social. Más que la descripción del personaje, domina el pavoroso ambiente de interior mina, de ese mundo dantesco que, a veces, de confunde con el terror de la represión militar que acecha en el exterior. Poppe abusa de los términos técnicos [16] que, aunque dotan de autenticidad a sus relatos, entorpecen, de alguna forma, su lectura.

JOSÉ ORTEGA
600, 70 th St.
KENOSHA, Wisconsin 53140
Estados Unidos

[16] Por ejemplo: guaratojo, casco protector; copagira, agua amarillenta en el interior de la mina; trole, cadena de vagones; rajo, túnel de 25 a 30 metros; buzón, túnel estrecho y perpendicular que viene desde un nivel superior; chimenea, corredor vertical; jaula, ascensor; mita, jornada de trabajo, o conjunto de indios sometidos a la mita; tojo, pedazo de roca; grueseo, triturado de mineral; rentista, trabajador jubilado; chasque, acción de echar carga a nivel inferior; jucus, ladrones de mineral; pijchear, mascar coca; callapo, tronco-viga; lama, último residuo del mineral con alguna porción de azogue; caja, roca o tierra dentro de la cual corre la veta, etc.

España en la literatura peruana de viajes

Es bastante estimable lo que los escritores peruanos han ofrendado en materia de impresiones sobre España aunque muchos, como Garcilaso de la Vega Inca, las dejaron implícitas en su memoria, con meras apostillas o aislados apuntes, aludiendo éste, por ejemplo, a sus dos pares de zapatos de cordobán gastados en sus andanzas por Sevilla y Madrid.

El interés, aunado a la posibilidad de viajar por España, empieza así para los peruanos desde el comienzo del siglo XIX, con las impresiones muy originales y pintorescas y hasta ingenuas de Manuel Lorenzo de Vidaurre insertas en sus *Cartas Americanas* (1818), donde apunta:

> «Todo en Madrid me divierte, nada me satisface.» En Valencia... «el olor de las innumerables flores se siente al mismo tiempo que el ojo y el gusto se recrean con los frutos más delicados».

El itinerario de Vidaurre incluye también Barcelona y es ya un testimonio de tono romántico como lo fue la breve impresión de Juan Bustamante en 1845 y los pasos versificados de Gabino Pacheco Zegarra, autor de *A Toledo desde el Cuzco* (Lima, 1895) que contiene una larga y tediosa versada de 50 cuartetos, donde cuenta sus andanzas de errante sentimental.

Ricardo Palma estuvo dos veces en España, el 64 y el 92. Sobre el segundo viaje escribió sus *Recuerdos de España* (Buenos Aires, 1984). Pero se echa de menos sus impresiones del primero que pudieron consignar su fervorosa reacción juvenil ante el mundo hispánico, apenas esbozada en aislados apuntes. El libro aquel contiene, como testimonio de madurez, un panorama intelectual y crítico y una actitud poco afín a las formalidades antañonas y oficialistas. Otro romántico de nuestras letras, Juan de Arona, dejó en sus *Memorias de un viajero peruano* que publicamos un siglo después de escritas (Lima, 1972), una pequeña obra maestra en su género, hermosas páginas de literatura de viaje por tierras españolas.

El siglo XX se abre con las impresiones hispánicas de José Santos Chocano y su derroche de elocuencia poética. Le sigue un libro medular y ponderado de Rómulo Cúneo Vidal (Juan Pagador) que pocos han leído en el Perú y que lleva por título *España. Impresiones de un sudamericano* (Madrid, 1911). Felipe Sassone es el viajero que se radica en la península después de haber ofrecido, en sus primeros contactos, donosas impresiones. Félix del Valle, el cronista ágil y avispado fue sutil intérprete, en varios tomos, de los secretos de Madrid, Toledo y Sevilla.

No dejaremos de mencionar al despabilado Alberto Guillén, estropeador de

reputaciones literarias y fustigador de vacas sagradas en las páginas de *La linterna de Diógenes* (Madrid, 1921). Con César Falcón la crónica alcanzó dimensión distinta, penetrada por la preocupación ideológica hasta alcanzar los años de la segunda república.

César Vallejo irrumpe, finalmente, para ofrendar las notas de angustia y dolor en poemas memorables dedicados a la gesta revolucionaria de 1936-37 con la que confundió su propio lamento agónico.

Recientemente, el caudal de este material bibliográfico se incrementa con dos libros de singular significación. Un inteligente periodista cusqueño, Manuel E. Cuadros, a quien debemos aporte importante sobre la escritora Clorinda Matto de Turner ha publicado *Itinerario de un viaje al viejo Mundo: España* (Lima, Empresa Editoria Humboldt, S. A., 1979, 226 págs.). En apretadas páginas de prolijo visitante, Cuadros ha señalado los pasos de una peregrinación (hecha en 1954) que va de Barcelona a Madrid, a Toledo, a las tierras sugestivas de Andalucía. El viajero evoca emocionado la gesta histórica de los conquistadores de América a la luz de testimonios, documentos y lugares. Su objetivo principal parece ser Córdoba, la ciudad en la cual reposaron las cenizas de Garcilaso el Inca, hoy ya en su tierra natal, gracias al esfuerzo conjunto de Raúl Porras y de otras voluntades devotas del autor de los *Comentarios Reales,* entre las que se cuenta el propio autor del libro comentado. El viajero se hunde a veces en un subjetivismo de romántico efusivo que podría haberse marginado. Pero el deslumbramiento que avasalla la mirada objetiva del visitante zahorí, se recobra en otras páginas de interés manifiesto.

El otro libro reciente es el de Manuel Solari Swayne *Andando la España inmutable* (Lima, Litografía Latina, 1979, 208 págs.). Bella edición digna de las crónicas cultas y amenas que contiene. El objetivo de las varias andanzas españolas de Solari persigue el legado artístico español las huellas del genio literario y el paisaje y la naturaleza. Su visión es, fundamentalmente, espacial: la luz del ambiente, la gracia de la arquitectura, la sugerencia de la pintura, el movimiento de la danza, la estampa costumbrista, el cuadro de la vida urbana. Libro destinado a la comprensión de la España eterna, se aparta del fatigante y escueto texto de la guía turística para ahondar en las esencias del existir y del ser españoles.

Pero Vallejo exige algunas consideraciones más detenidas.

A pesar de su larga residencia en Francia (1923-1938), la proyección espiritual, la emoción telúrica, la preferencia temática de César Vallejo está dirigida a España y se hace carne y espíritu en ella: esta actitud la vemos dominante en su obra posterior a *Trilce* (1922), en todo el conjunto de su obra poética reunida en *Poemas humanos* (1938). Más que el ancestro, la identificación con lo hispano parte de su propia vivencia de la vida social, del alma popular y de la geografía españolas, captadas en sucesivos viajes a la península, y elaboradas en el acontecer de su angustia cósmica y de su trasfondo andino. Subyace, en los recónditos estratos de su ser, en los abismos de su conciencia, el fluir de un manantial poético acumulado a lo largo de su experiencia del suceder histórico contemporáneo y de sus propias incorporaciones de la vida española en sucesivos viajes, el de octubre de 1925, el de mayo de 1930 y el que se prolonga entre fines de 1931 a 1932. Es el momento en que escribe *Tungsteno, Pace Yunque* y los dos libros sobre Rusia. Luego vendrán las estadas finales: la de diciembre

de 1936 para un escaso mes, y las dos semanas en julio de 1937 en Madrid y Valencia, en plena guerra civil española.

César Vallejo vivió en España los años más transcendentales de su vida. A España, agónico ya, estuvieron dedicadas sus últimas frases.

Con su muerte coincidió el final trágico de la contienda civil. 1938 es para Vallejo y para España un año significativo: la caída de la República y la ausencia definitiva de Vallejo.

En España apareció en 1930 la edición consagradora de *Trilce,* realzada con el notable prólogo de José Bergamín.

Allí también aparecen su libro de viaje por la Unión Soviética, *Rusia en 1931.* (Madrid, Ed. Zenit, 1931).

Esos últimos días de 1937 —entre septiembre y noviembre— concibe (con sangre y desesperanza) los elementos más dolidos sobre la vida española que han de volcarse en poemas que escribe a su regreso meses antes de morir, de enfermedad desconocida que los médicos franceses no llegaron a diagnosticar, que habría de ser algo que la ciencia médica no ha inventado todavía: el «dolor de España».

En tres meses escribe gran parte de sus últimos poemas y dirige a España —como dice Georgette— «su ruego desesperado».

El clímax de esa aproximación a la entraña española está marcado en aquel conjunto poemático que tituló, con estertor de agonía lacerante: «España, aparta de mí este cáliz.» En ellos vuelca todo su dolor entrañable con toda la energía de su alma y su fuerza vital, al punto que llega a prorrumpir en una frase que encierra la declaración de su impotencia para expresar la inmensidad de su dolor «que todo el alma no nos basta». *España, aparta de mí este cáliz,* según ha dicho un gran poeta actual de España «es el libro entre los muchos dedicados a la guerra civil española, incluidos los de Neruda, Hernández, Malraux, Bernanos y Hemingway, el que más seriamente nos mira al corazón de los españoles», por su talla de dolor y maestría verbal.

José María Valverde, Blas de Otero, Guillermo Díaz Plaja han proclamado a Vallejo el gran maestro del lenguaje poético.

Otro singular poeta español de la generación penúltima, Félix Grande, publicó en *Cuadernos Hispanoamericanos* (número 316, octubre 1976) su admirable y conmovedor comentario a la poesía de Vallejo hasta hace poco inédita todavía para los españoles que no habían salido de la península:

> «Vallejo fue para muchos escritores de mi generación un maestro conocido por tradición oral: alguien nos recitaba, de memoria, algunos poemas de Vallejo, hasta que pasaban a enriquecer nuestra memoria; luego nosotros recitábamos de memoria a Vallejo para otros infortunados —y afortunados— que lo desconocían hasta que, a su vez, quedaban asombrados y dispuestos a hacerlos conocer a otros. Durante años la cadena creció: contra las prohibiciones, la censura, la impuesta inexistencia de sus libros en nuestras librerías.»

Es para nosotros muy revelador este testimonio de un contemporáneo que nos refiere cómo en nuestro siglo XX, cabía aun, como si no existiera la escritura, que el mensaje de un poeta se transmitiese por tradición oral. Esa ha sido la suerte de Vallejo



La plaza Mayor, de Madrid, en la actualidad.

en España durante varios lustros posteriores a 1938, el mismo año en que murió Vallejo y España ingresó en el oscurantismo, felizmente ya superado.

Dicen y desdicen que las últimas palabras del Vallejo moribundo habrían sido: «Voy a España... Quiero ir a España.» Si ello no es cierto merecería serlo. «Voy a España... Quiero ir a España.» Y le contestaríamos: «Ahora puedes ir. Las cosas han vuelto a tomar su cauce humano. Se puede oír la voz del pueblo.»

ESTUARDO NÚÑEZ
Las Mimosas, 155
Barranco
LIMA (Perú)

El Perú, país mestizo

El Perú es un país que ha discutido mucho su propia identidad, que ha especulado muchísimo acerca de ella, quizá porque el mestizaje peruano sea un fenómeno tan complejo que los peruanos no llegamos a ponernos de acuerdo sobre él. Veamos. Se dice que hay tres escuelas o vertientes dentro de las cuales se clasifican las doctrinas o teorías sobre la interpretación de la realidad peruana. Hay, en primer lugar, una doctrina indigenista; por contraste y contrapuesta a ella, hay una doctrina o una escuela hispanista; por último, hay la doctrina central, lo que no quiere decir propiamente ecléctica, que afirma la importancia suprema del hecho del mestizaje, la doctrina que llamaremos mesticista, si se nos permite este barbarismo.

Claro que el hecho omnipresente del mestizaje no es, en modo alguno, negado por la escuela indigenista, ni mucho menos por la hispanista, lo que sería negar la evidencia misma. Estas escuelas que pueden llamarse parciales tienden a valorar sobremanera, a enfatizar sobremedida ciertos elementos particulares dentro del maremagno del mestizaje. Así, para la escuela indigenista, que encabeza hoy el ilustre historiador del pasado prehispánico Luis E. Valcárcel, y encabezó antes nuestro protoarqueólogo Julio C. Tello, el factor indígena es el decisivo, numéricamente predominante y valorativamente superior en la compleja realidad del Perú. Los otros elementos deben ser a la postre asimilados por una nación eminentemente indígena. Además, hay en la escuela indigenista lo que puede llamarse una preocupación de «autoctonía», de oriundez o independencia cultural, aspiración que deberá plasmarse en el «nuevo indio», en el sentido de indígena o natural del lugar, y que bien puede ser, en suma, un mestizo. Pero la anfibología en la acepción de lo «nativo» se vence en la exaltación de los valores de la herencia prehispánica. Tal es por cierto sólo un punto de vista, aunque expresado con mucha vehemencia, no sólo teorética, sino política. El indigenismo suele ser la posición asumida por las izquierdas de diferente matiz.

Por reacción, la llamada escuela hispanista, que en el siglo XX han encabezado José de la Riva Agüero, Víctor Andrés Belaúnde y Raúl Porras Barrenechea, exalta en mucha mayor medida que la indigenista el hecho del mestizaje, y se apoya sobre este hecho para afirmar la imborrable presencia de los factores hispánicos, factores que no se dan puros en su forma europea, sino mezclados, o si se prefiere impuros, en su forma americana, pero que cobran un relieve importante dentro de lo que de otra manera sería un mestizaje informe y sin perfil. Quizá quien mejor ha logrado expresar esta tesis, insistiendo por lo demás en la importancia del factor religioso, es Víctor Andrés Belaúnde, ideólogo de la peruanidad, quien diré de paso fue mi padre. Belaúnde columbró una aplicación de la distinción metafísica de Aristóteles entre

materia y forma a la cultura. El pensaba que un universo cultural es un organismo estructurado hilomórficamente, en que ciertos elementos cumplen una función más bien material y otros una función formal o de entelequia en el sentido de Aristóteles. El creía que esto pasa en el Perú con muchos elementos culturales aportados por España. Así, el hispanismo no niega nada, en frase de Belaúnde, el Perú es una síntesis viviente en que todo está incluido, pero en esa síntesis hay un relieve funcional, una organicidad que es jerarquía.

La tercera posición que hemos llamado mesticista, ha tenido paradójicamente hasta ahora un desarrollo teórico quizá menos evolucionado. Su representante más preclaro y más entusiasta es un autor al que no se suele dar ni en el Perú ni en el extranjero la relevancia que merece. Me refiero a José Luis Varallanos, antropólogo, escritor y poeta, cuyo libro *El Cholo y el Perú* es no sólo un minucioso estudio de la naturaleza del hombre mestizo en mi país, sino un ardoroso y casi mesiánico canto a sus virtudes. La tesis de Varallanos se parece a la tesis indigenista en el sentido que todo el énfasis está puesto en un tipo humano, que ya no es el indio, como en Valcárcel, sino el cholo, el mestizo. Mejor dicho, en el Perú dejará de haber indios y todas las variedades raciales y culturales serán absorbidas por el cholo, fuerte estirpe llamada a un inmenso futuro. Por lo demás, nos parece que así concebida la tesis mesticista resulta congruente con el afán de autoctonía que hemos visto, caracteriza a nuestros indigenistas. Lo autóctono u oriundo es ahora fruto del mestizaje, cristal del crisol de la Historia. El gran novelista José María Arguedas apuntó a ello en su novela *Todas las Sangres.*

Debo agregar que a mi entender el ilustre escritor José Carlos Mariátegui debe también situarse dentro de la concepción mesticista, pero el sentido de su obra no es propiamente exaltar el mestizaje, sino aplicar las categorías de un marxismo más o menos heterodoxo para interpretar la realidad peruana. Valgan estas frases para situar a ese importante autor en el panorama que hemos descrito.

Personalmente, creo que cada una de las escuelas mencionadas aporta su parte de verdad, y que, por tanto, la verdad entera está en la síntesis de las mismas, síntesis que todavía no ha sido hecha, pero que debe buscarse por el camino más abierto a recoger las tres vertientes, y este camino es en lo esencial la tesis mesticista; es decir, porque la tesis mesticista se presta mejor a un perspectivismo histórico sobre el Perú, es por el camino de ella que debe buscarse la visión integral a condición de no negar nada de lo certeramente visto por las otras escuelas.

Valga esta afirmación ecléctica como un primer paso en procura de precisar nuestra propia posición. Primer paso que ciertamente no debe tomarse como el definitivo, pues no habremos de resignarnos fácilmente a un eclecticismo primerizo e informal. Quisiéramos elaborar a partir de este primer paso una concepción más compleja que dé cuenta cabal del mestizaje peruano, en particular, desde un punto de vista que sea a la vez antropológico, sociológico, psicológico y, si se quiere, metafísico. Quiero decir que el punto de vista desde el cual me gustaría llegar a comprender este problema es el que propuso Emil Durkheim en su célebre teoría de la conciencia colectiva. Para ello, una de nuestras tareas, aunque no ahora, será precisar lo que consideramos que hay de válido en la original concepción de

Durkheim y sus desarrollos posteriores; eso por un lado, por el otro aplicar tales categorías analíticas al estudio e interpretación de la realidad peruana. Por cierto, ello sobrepasa con mucho los márgenes de este artículo en que sólo quisiera intentar una introducción impresionista al tema del mestizaje en el Perú.

* * *

El mestizaje surge de la conquista. Se ha dicho mucho que la conquista fue el desencadenamiento de la sed del oro. Y, efectivamente, lo fue. El oro del Perú aún relumbra y resuena en la memoria de los pueblos cuando oyen el nombre de mi patria. A Francisco Pizarro, conquistador del Perú, el Rey de España lo hizo Marqués de la Conquista, como si la del Perú hubiera sido la única, la buena, la que cuenta. Fue, en todo caso, la que trajo más oro a las arcas reales, dilapidado luego en guerras y otros lujos.

Se ha dicho que la conquista fue un fenómeno de extremada crueldad, de genocidios irrestrictos, unidos a la explotación del hombre por el hombre. También aquí hay, obviamente, mucho de cierto, pero la imagen debe corregirse con lo que hasta hace poco no se entendía. Las enormes pérdidas de la población de masas indígenas en los países conquistados se debieron, en gran parte, a la contaminación microbiótica contra la cual los aborígenes americanos no tenían defensas naturales, aunque también tuvieron su revancha. Hemos de volver sobre la enorme significación cultural de este hecho biológico, que corrige las versiones más crudas de la Leyenda Negra.

En contraste, y para mencionar algo favorable alguna vez, se ha dicho que la conquista es una de las más notables manifestaciones históricas del ardor religioso y de la caridad entendida como amor en nombre de Dios. Esto también es cierto. El mundo entero conoce la historia de Fray Bartolomé de las Casas. Los peruanos conocemos otras historias no menos conmovedoras de intensa espiritualidad e ilimitada compasión que están escritas en las bases de nuestra nacionalidad. Toribio de Mogrovejo, oblispo predicador del Evangelio; Francisco Solano, que entre otros muchos ostenta el título de Patrono de pecadores empedernidos, cosa que, sin duda, hacía falta en el Perú de entonces; Rosa de Lima, que en el conjunto de la mística cristiana, según ha expresado un autor inglés, representa una espiritualidad surgida metafóricamente del mundo vegetal y de su forma especial de vida. Por último, Juan Mesías y su hermano del convento dominicano de Lima, Martín de Porres, en quien se encarna la igualdad humana como capacidad de realizar el infinito. Menciono sólo los seres humanos que vivieron en el Perú y han llegado a los altares de la Iglesia católica. Todos ellos son santos del amor y de la abnegación ilimitada ante el sufrimiento ajeno. Todo ello que bien hacía falta en el tumultuoso Perú naciente.

La Conquista es, pues, un fenómeno multifacético en que coexisten los elementos más contradictorios. Pero qué menos podía la conquista que ser eso si la vemos a la luz de su puesto en la Historia Universal. Tremenda irrupción del destino, en la conquista se desplaza violento el cieno de la vida, pero también surgen de ella los más dolidos y auténticos acentos del espíritu. Hemos aludido al hecho de que los

aborígenes no tenían inmunidad biológica frente a devastadoras enfermedades del viejo continente, la viruela, por ejemplo, aunque tuvieron también su revancha como ya hemos dicho. Si consideramos este fenómeno desde el punto de vista que sobre la unicidad inicial de la cultura humana sostuvo el antropólogo germano-norteamericano Kröber, podemos darnos cuenta de la inmensa significación de la conquista. Kröber sostenía que la cultura es una eukumené, es decir, básicamente un fenómeno único para toda la especie humana, cosa que, después, ha sido sostenida por otro célebre antropólogo norteamericano, Linton, en un libro titulado *El Arbol de la Cultura.* Esto supone que América perteneció originalmente a la eukumené, pero por una evolución fuere geológica, fuere de otro carácter, se vio separada, cercenada de la eukumené, y condenada a desarrollarse en su aislamiento. La conquista es, pues, el hecho violento, violentísimo, ya lo hemos visto, que reinscribe al continente americano en la eukumené o universalidad humana. Que ese hecho tuviera costos altísimos en el plano biológico y social y en otros, nada tiene que extrañar.

El economista francés Charles Baudin, fingiendo de historiador, dijo en un célebre libro sobre el Imperio Socialista de los Incas, que era una lástima que las culturas americanas hubieran llegado a un término artificial y violento de su desarrollo por obra de los conquistadores y particularmente los españoles. Yo no pretendo tener autoridad para juzgar este punto, pero si no se me autoriza a emitir un juicio, al menos permítaseme decir una sospecha. Y bien, mi sospecha es que las culturas americanas ya habían dado de sí lo que podían dar, y su destino era repetirse sin término en un tiempo cíclico en el fondo sin horizonte y sin futuro. Y lo que me hace pensar así es que si bien los americanos conocían la rueda, que en la eukumené del viejo continente marca el paso decisivo de la Edad de Bronce a la Edad de Hierro, en América ese paso no se dio, ni se podía dar, porque los americanos carecían de animales de tiro. Nuevamente una carencia biológica se presenta como un factor límite del desarrollo cultural. Las culturas americanas son, sin duda, inmensamente interesantes en sí mismas, pero cabe la sospecha que por sí solas jamás habrían superado la Edad de Bronce. Esto es, por cierto, un punto de vista personal que refuerza otros que vengo expresando, aunque no los condiciona necesariamente.

Pero lo que me preocupa más en la explicación teórica de lo que fue la conquista, es el problema de cuál fue el factor decisivo de su temprano éxito. El ilustre historiador inglés Arnold Toynbee, en un discutible ensayo sobre la conquista de México, dijo que Cortés, después de todo, sólo había sido un condotiero como esos que había conocido en Italia antes, condotiero al servicio de los enemigos de los aztecas. Claro que surge primero la objeción de que un condotiero no quema sus naves. En segundo lugar, hace falta explicar entonces cómo el condotiero se quedó con todo, es decir, con todos los indios vencidos y vencedores por igual. Hay algo que tiene que explicar su victoria más allá de los límites de la acción del condotiero. Para México, se tiene ya lista una explicación razonable: los españoles suprimieron los sacrificios humanos y los pueblos indígenas aceptaron la conquista y la dominación española, pues se vieron liberados del flagelo muchísimo mayor de la antropofagia. A su vez, esta acción española tuvo éxito porque ellos aportaron especies animales que permitían una alimentación proteínica de la cual el México precolombino, si no estaba

del todo desprovisto, sufría en todo caso una fuerte carencia. Así los hechos biológicos resultan ser en alto grado condicionantes de la evolución histórica y cultural.

Yo no me atrevo a decir en qué medida y de qué manera un razonamiento similar es aplicable al Perú. Pero sé que la conquista española del Imperio Incaico quedó consolidada con sorprendente facilidad. Hubo, por cierto, resistencia. Hay quien ha hablado de la guerra de los Huiracochas en que estuvieron comprometidos los generales de Atahualpa. Hubo también sectores indígenas banderizados por el conquistador europeo, el caso más conocido es el de la Comunidad de los Huancas. Hubo la revolución de Manco Inca, pero en suma fue derrotada pronto en medio del impotente heroísmo de Cahuide ante el asalto de Juan Pizarro a la fortaleza de Saccsahuamán, y después los españoles empezaron a combatirse entre ellos: guerra de Almagro contra Pizarro; revolución de los almagristas vencida por Gonzalo Pizarro; luego la rebeldía muy larga del propio Gonzalo Pizarro contra el Rey; por último, la revuelta de Centeno; en suma, veinte años de contiendas civiles de las que dice Garcilaso que le impidieron estudiar las letras porque su juventud transcurrió entre armas y caballos. Las masas indígenas ciertamente no se quedaban ociosas contemplando desde las laderas de los montes el combate de los caballeros hispanos, sino participaban activamente en el transporte de las armas y vituallas y acaso en la infantería. Lo que no hicieron fue rebelarse contra sus amos desunidos ni aprovechar la ocasión para echarlos al mar. Esto, ¿cómo se explica? La única explicación es que la conquista había aportado algo particularmente valioso que la ponía fuera de discusión. Especies biológicas, vegetales y animales, técnicas nuevas, un horizonte espiritual superior. La distancia impide formarse una idea precisa, pero no cabe duda que hubo un factor o conjunto de factores de alta significación cultural que hicieron de la conquista un hecho consumado, como no lo habría podido ser nunca en términos puramente militares. Piénsese en los Araucanos. No excluyo la posibilidad de que también en el Perú jugara un papel la supresión de la antropofagia. En este sentido me pregunto cuál sería el resultado de una lectura de las crónicas en que se relata la supresión de las «huacas», es decir, la lucha contra las religiones nativas, y que constantemente mencionan crímenes «contra natura». Esta expresión se interpreta usualmente como una alusión a perversiones sexuales; pero no podría interpretársela como una alusión velada a la antropofagia que había que silenciar para no revivir. En todo caso, la realidad debe haber sido bastante más compleja que lo que podamos razonar o suponer. Sería demasiado fácil y unilateral imaginar, por ejemplo, el efecto en la población indígena de la primera bóveda tendida por los españoles entre muros prehispánicos, que hasta entonces sólo habían soportado techos de paja. Quizá ese deslumbramiento termine de explicar el suceso de la conquista, pero no creo que baste por sí mismo.

* * *

Y llega, por fin, el momento de decir que la conquista, desenfreno de la sed del oro, desenfreno de la crueldad y el egoísmo, aunque también desborde de la compasión y la caridad fue, además, una cosa en que hasta ahora no hemos pensado· fue, además, un paraíso erótico.

Esto, al menos, es lo que nos dice José Luis Varallanos en el hermoso libro que he citado. El apoya su aserto en los cronistas y en particular en uno que tiene cierta especial vinculación con Copenhague, puesto que el manuscrito se encuentra depositado en la Biblioteca Real de esta ciudad. Me refiero a la crónica o memorial de Huamán Poma de Ayala, la cual, como bien se sabe, es una requisitoria al Rey de España, don Felipe II, no para discutir su soberanía en el Perú, sino para que la asiente en forma justa y adecuada, a fin de dar al país el desideratum de un buen gobierno. La crónica de Poma de Ayala se diferencia de la de Garcilaso de la Vega, el inca inmortal, en que fue escrita en el Perú justamente en el período en que comienza la consolidación del Virreinato y, por tanto, da cuenta de hechos de los que Garcilaso no tuvo conocimiento directo. De otro lado, la crónica tiene el enorme interés de que cada página está ilustrada con un dibujo en tinta, de gran simplicidad y naiveté, por cierto. Pero que permite formarse una imagen de los hechos y costumbres. Uno de estos dibujos subraya el escándalo que fue al principio, el nacimiento de los mestizos de india y de español. Pero luego la crónica da cuenta de la generalización del fenómeno, y hasta hay una muy interesante lámina en que una india joven ofrece a la mirada aprobatoria de un español sus partes pudendas y abajo una leyenda, que repito a riesgo de herir oídos castos, dice: «Llegan los españoles, desvirgan a las indias y se amanceban con ellas». Quiere esto decir que donde quiera fueran a parar los españoles eran dueños de las indias que deseasen y nadie les oponía resistencia, ni las indias, ni los indios que posiblemente veían en ello de alguna manera un honor, o en todo caso un mal inevitable.

Tal es el origen de la raza mestiza peruana, el cholo como se le llama en una palabra que puede ser alternativamente despectiva o cariñosa. La aceptación original de la palabra fue en todo caso despectiva, pues «cholo» viene de una voz quechua que quiere decir perro, y la minusvalía de la especie canina en el mundo hispánico es conocida. Pero como suele suceder, los pueblos sacan orgullo de flaqueza y tornan en motivo de honra aquello mismo que para otros era motivo de desdén. Esto es lo que puede observarse con la transformación de la palabra cholo en el Perú. En todo caso, es claro que normalmente el cholo no proviene de la unión matrimonial entre india y español, o a la inversa, aunque ello sucediera en algún porcentaje de mestizos. El cholo proviene de la relación sexual puramente natural, jurídica y religiosamente irregular, al menos según las concepciones tradicionales. Y esto sigue siendo así en muy buena medida en nuestra sociedad de hoy.

Pero vengamos a un punto al que atribuyo especial significación. El escritor peruano Héctor Velarde, humorista que hacía sonreír a la buena burguesía de Lima dijo, una vez, que él no estaba de acuerdo en que a España se le llamase la Madre Patria. Eso era un profundo error histórico. España es más bien el padre, que según dijo Velarde, mandó a los conquistadores, algo así como espermatozoides, a fecundar a la madre, que siempre es la tierra y lo ligado a la tierra, la raza telúrica, indígena.

Yo tengo por mi lado una historia que confirma esta observación. Estábamos en Bruselas en la sala de directorio de la Embajada de Méjico, sesionando los diplomáticos latinoamericanos sobre nuestras relaciones con la Comunidad Económica Europea. En embajador de Méjico, don José Calderón Puig, hombre sumamente

simpático, había decorado la pared a su espalda con un montaje fotográfico del gran fresco de Diego Rivera en el Palacio de la Gobernación de Méjico, fresco en el que se relata la turbulenta historia de ese país. El embajador Calderón en un momento explicó el fresco: «Aquí están los indios, todos buenos, salvo la Malinche; allí los conquistadores todos malos, salvo Bernal Díaz del Castillo, el gran escritor (alguna vez le oí a don Miguel Angel Asturias elogiar "su prosa trotona"); por acá los buenos curas y los malos curas, más allá los buenos generales y los malos generales, etcétera, y allí al fondo el origen de la raza...» Era un español intentando violar a una india. Se me escapó este impertinente comentario; un estupro. Bueno dijo el embajador, una violación como tantas. Felizmente, el consejero económico de la Embajada, mi amigo Roberto Dávila, único economista que conozco que sea al mismo tiempo poeta, terció: lo cual prueba que España no es la madre sino el padre, ja, ja, ja, grandes risas, y el posible mal rato quedó evitado. Al día siguiente le ofrecí mis excusas al embajador Calderón, quien sabiamente me dijo: «Lo mejor es tomar las cosas como son, y esto vale para todos nosotros».

Así como no creo que los españoles se dedicaran sistemáticamente a la matanza de indios, tampoco creo violaran sistemáticamente a sus mujeres. No les hacía falta. Ellos gozaban de un «status» que les abría todas las resistencias a su deseo en los corazones y en los cuerpos. No vale mucho protestar contra el hecho, mejor es reconocerlo como lo hace Varallanos en su hermoso libro. Y me viene aquí en mente una de las coplas de Jorge Manrique a la muerte de su padre:

Si fuese en nuestro poder
tornar la cara fermosa
corporal
como podemos facer
el ánima gloriosa
angelical,
que diligencia tan viva
tuviéramos toda hora
y tan puesta
en componer la cativa,
dejándonos la señora
descompuesta.

En esta copla Jorge Manrique alude quizá al desgaire a la vida erótica de su padre fuera del matrimonio, pero si se permite razonar a través de símbolos quizá la copla valga para España entera. Es decir, que todo país es, en cierto modo, un ser hermafrodita, macho y hembra a la vez, y a esto se debe que la pasen bien; pero en el caso de la conquista española de América la parte masculina de ese gran pueblo se dedicó, por decir, lo menos en exceso «a componer la cativa», es decir, la cautiva, la mala, quedándose lastimosamente la señora un tanto descompuesta.

Así los pueblos americanos somos hijos de una vigorosa unión que empezó quizá como una violación y se prolongó en un largo concubinato. Nosotros somos los hijos

naturales del entusiasmo de España por América. Somos sino acaso los hijos del amor, al menos de los de la pasión y el empecinamiento. Claro que surge la pregunta cómo fue la relación sexual de indias y españoles, cómo fue el juego erótico si lo hubo, en una relación tan desigual. Pero dejemos este terreno resbaloso. Una cosa es clara, si somos hijos de España, lo somos propiamente de la de entonces y no de la de hoy, que a su vez es hija de esa España ilustre en capitanes. Quiero decir que para nosotros la España de hoy es nuestro hermano, es el mayorazgo de la familia para usar una noción del derecho sucesorio español. Es el único hermano que puede quizá considerarse revestido de una impoluta legitimidad, en tanto que nosotros somos antes que hijos del derecho, hijos de la naturaleza y de la fuerza. Esto vale, por cierto, para toda conquista y en tal sentido quizá no sea novedad; pero estimo yo que es indispensable hacer una consideración de esta naturaleza para comprender a fondo la realidad del mestizaje peruano y de la América Latina en su conjunto.

* * *

Lo dicho vale para acentuar los condicionantes biológicos de la cultura mestiza del Perú. Vale no sólo para el Perú, sino en general para todos los pueblos hispanoamericanos, aunque de variada manera. Entre los pueblos hispanoamericanos hay diferentes grados de mestizaje. El Perú es un caso en que este mestizaje, desde el punto de vista biológico, se inclina muy fuertemente al predominio del elemento indígena. Tal es un factor que no debemos dejar de tomar en cuenta, sin perjuicio de que las cosas se compliquen por aspectos multirraciales del mestizaje peruano, en que no podremos detenernos suficientemente durante el presente somero estudio.

Pero estos son matices y acentos locales dentro de un vasto fresco de conjunto, fresco o sinfonía que abarca en su integridad a Iberoamérica. Podría también decir epopeya, porque así fue cantada con múltiples acentos por un gran poeta peruano de principios de este siglo, José Santos Chocano. La suya es una epopeya escrita con trozos líricos. Lo esencial de su obra se encuentra en el libro titulado *Alma América,* que no por el desfavor de la moda deja de ser una obra formidable.

Permítaseme a esta altura cierta digresión. Puede observarse a propósito de España que desde nuestro punto de vista una nación perdura en su identidad a lo largo de varias generaciones de sí misma, lo que equivale a decir que la historia es un permanecer a través de muchas mutaciones. Este criterio obviamente vale también para el Perú. El virreinato del Perú es una nueva generación del Perú prehispánico, lo cual no implica necesariamente regeneración, sino cambio. Es claro que este cambio se hizo violentísimo en la conquista, la cual es un punto de ruptura en la historia generacional del Perú. De otro lado, el virreinato con sus tres audiencias iniciales, las de Lima, Quito y Charcas, abarca la misma extensión que tenía el antiguo Incario. Estas y otras razones nos hacen pensar que el Perú nunca fue una colonia; fue un reino conquistado, lo cual como quizá veremos, no es lo mismo. El término colonia sólo empezó a usarse en la administración virreinal bajo los Borbones y sus ministros afrancesados, nunca bajo los Austrias. El nombre, Perú, por lo demás, corresponde propiamente al Perú mestizo salido de la conquista, ya que no parece haber tenido un

uso general antes. El Perú pertenece a un subconjunto especial de países latinoamericanos, los de nombre indígena de la más vieja solera regada por el torbellino de la conquista. De paso, tenemos la sospecha de que el género masculino del nombre del Perú tiene mucho que ver con la psicología colectiva de nuestro país, pero este aserto reclama desarrollos en los que no podemos entrar ahora.

Dígase en todo caso que si la multitud peruana pudiera ser individualizada de alguna manera paradigmática o arquetípica en un ser humano de carne y hueso, ese personaje arquetipo, en lo que concierne al Perú naciente sería, sin duda, el Inca Garcilaso de la Vega, príncipe de sangre imperial, hijo de una ñusta, hija de Huayna Capac, español por su padre, quien fue uno de los primeros conquistadores. Garcilaso es un mestizo, bastardo para mayor precisión, aunque de noble cuna por ambos lados. La expectativa de una herencia paterna, y creo yo, la nostalgia del padre muerto le hacen viajar a España de donde nunca regresaría al Perú, a pesar de los servicios de armas que presta al rey en Italia y en España misma.

Fue política de la administración española alejar en lo posible a los indios nobles que pudieran tener alguna pretensión en la sucesión imperial, en lo cual vemos de nuevo el aspecto del reino conquistado que tuvo el Perú virreinal. En su resignación y en su nostalgia, Garcilaso ensaya las letras, y nos deja la prosa más tersa del Siglo de Oro. Luego de una traducción de los *Diálogos del Amor* de León el Hebreo, escribe la *Historia de las Guerras de la Florida* y, sobre todo, los *Comentarios Reales,* que es su magna obra sobre el Perú. Se ha dicho que Garcilaso pertenece al mundo de la utopía, que sus comentarios son una de las fuentes del mito del Buen Salvaje que tanta importancia tuvo en el siglo XVIII, hasta las novelas de Chateaubriand, y eso es cierto. Hay un elemento, platónico, utopista, en el autor mestizo, pero ese elemento no está desprovisto del contacto con la realidad. Garcilaso escribe sobre el pasado, pero en vista del futuro y, rehuyendo la polémica, intenta por todos los medios suavizar el destino de su pueblo. José Durand Flores ha puesto en claro recientemente la relación entre la obra de Garcilaso y la de Fray Bartolomé de las Casas, que la pervade de manera inconfesada del uno al otro extremo. Esto confirma el parecer que ya se tenía que Garcilaso nunca pretendió ni escribir una obra polémica ni una historia crítica del pueblo incaico, sino ejercer una influencia duradera y benéfica en el ánimo de sus nuevos gobernantes. El elemento platónico bebido en italia en los largos ocios del oficio de las armas, es puesto por Garcilaso al servicio de una causa superior, que es la misma a que sirven Huamán Poma de Ayala, Santa Cruz Pachacuti y todos los cronistas indios del Perú. En esta ocasión no podríamos menos que rendirles un homenaje, en especial al Inca, preclaro varón, muestra temprana de la valía del mestizaje en mi país.

La conquista propiamente dicha fue seguida por un proceso de asentamiento del poderío español que se caracterizó por la transformación profunda del país, no sólo por la presencia de las nuevas razas española y mestiza, y más tarde africana, sino por la incorporación de elementos culturales nuevos dentro de la propia población indígena aún a pesar de que hubiera quedado étnicamente intacta, ante el contagio de la raza blanca.

La conquista fue seguida, pues, de un proceso de aculturación sumamente intenso

y rápido de resultas del cual puede decirse que lo indígena puro, como lo había sido en el período prehispánico o preeukuménico de la historia del Perú, desapareció ante una inexorable fuerza de la historia. El elemento indígena, salvo en las tribus amazónicas, no sobrevive en el Perú en estado de pureza, y es iluso creer o querer encontrarlo así; sobrevive como factor componente de una forma de vida que es mestiza desde hace varios siglos, aún en sectores de la población que biológica o étnicamente puede considerarse indígenas. Es, pues, necesario remarcar la diferencia entre lo étnico y lo etnológico. Es posible que haya sectores de la población del Perú casi no contaminadas desde el punto de vista del soma hereditario por la raza blanca, pero etnológicamente eso no existe. Y podríamos empezar por el paisaje.

* * *

El mestizaje posterior a la conquista va acompañado de una transformación del paisaje, no por cierto en los aspectos determinados por factores geológicos y meteorológicos que se sitúan más allá de la posible influencia humana, tales como el perfil del horizonte y el relieve del suelo, particularmente anfractuosos en el Perú, o la diafanía o densidad de la atmósfera, variable según horas y estaciones y, por último, como consecuencia de todo ello, la ausencia o presencia de vegetación. Pero si esto es inmodificable por el hombre no ocurre lo mismo con aspectos del paisaje que se hacen discernibles en el primer plano o planos cercanos, mediante el cultivo de la tierra, la crianza de animales y la obra arquitectónica o civil. Es a este respecto que el paisaje del Perú, siempre con su alto horizonte y el declive caprichoso de su suelo, generalmente carente de planicies, y su vegetación rala o desértica, salvo en la región amazónica, sufrió una transformación radical.

En un desacierto célebre de José Carlos Mariátegui, en alguno de sus *Siete Ensayos de Interpretación de la Realidad Peruana,* el famoso autor se permitió decir que la Costa del Perú es española, pero la sierra era indígena. Había viajado poco el famoso ensayista. No discuto que la arquitectura de la costa peruana sea predominantemente hispánica y hasta arábiga; lo discutible es que el paisaje rural y urbano de la sierra no sean hispánicos en una inmensa medida. Esto, sin embargo, se tiende a creer como un prejuicio que aflora de manera natural. Después de todo el error de Mariátegui fue un lugar común. Lo mismo creyeron un grupo de pintores que siguiendo a José Sabogal se decidieron a pintar el Perú profundo, a penetrar en la sierra, ese interior tan cercano y tan lejano a la vez, tan traspuesto como si nos pesara llevarlo a la espalda. Son los pintores más interesantes del Perú contemporáneo, un Vinatea Reynoso, un Camino Blas, un Camino Brent, juzgados un tiempo revolucionarios, sus firmas se cotizan hoy sobremanera en mi país. Aunque justamente la escuela se llamó indigenista, lo que sus cuadros nos muestran son paisajes rurales y urbanos transidos de elementos hispánicos. Imaginemos un paisaje como los gratos a esos pintores. El perfil de los cerros violáceos corta un cielo azul. A sus pies habla un torrente que viste de verde la quebrada y por añadidura le da la profusión de flores y frutos. Un puente de piedra da el firme tranco de un arco sobre el río, y lleva al pueblo que se agolpa en torno de la iglesia. El pueblo se sitúa en la conca de andenes

que trepan la ladera. En el primer plano una arpa eólica de eucaliptos vibra al sol y al viento al borde del agua, el todo salpicado por figurillas, apenas manchas, de hombres y animales que pasan.

Por cierto esto es un hacinamiento convencional de elementos que no responde a ninguna pintura específica, pero reúne los componentes de muchas de ellas. Y bien, de este cuadro son hispánicos los eucaliptos y la arcada del puente. Son mestizos la iglesia y la arquitectura de las casas; el elemento prehispánico está representado por las andenerías milenarias y lo demás es la naturaleza. Esto es lo que vieron los pintores indigenistas. En busca de lo indígena descubrieron lo mestizo o, mejor dicho, las hondas raíces del mestizaje peruano que junto con lo indígena comporta indelebles aspectos hispánicos. Curiosamente la escuela pictórica que más elementos tiene en común con la escuela indigenista peruana es la escuela española encabezada por Zuloaga, Chicharro y los hermanos Zubiaurre, y el parentesco se prolonga quizá hasta Gutiérrez de Solana.

Y aquí quisiera evocar la vigencia que tienen para mi país ciertos temas hispánicos, como son el tema unamuniano del diálogo de Castilla con las provincias marinas, que encuentra quizá su culminación poética en el libro de Antonio Machado *Campos de Castilla*. Esta lectura suscitaba en la juventud de mis tiempos, en la costeña y frívola Lima, la nostalgia del interior del país y de su profunda belleza, junto con otras lecturas de tintas aún más cargadas, en que Dostoievski explicaba sus ilusiones paneslavistas a propósito del poeta Nekrásov.

Tuvo pronto ocasión de sopesar estas ideas y de medir personalmente el error de Mariátegui. Recuerdo por entonces un retiro en el convento franciscano de Ocopa, cerca del alegre pueblo de Concepción, a medio camino entre Jauja y Huancayo, en el valle del Mantaro. Hicimos el viaje en tren, que cruza el divortium aquarum a la altitud del Mont Blanc, y en Concepción, entrada la noche, subimos para la última etapa a un camión cuya plataforma compartíamos con un grupo de indias. A media voz ellas criticaban nuestra charla profana y luego entonaban canciones a la Virgen. Era Semana Santa. Pasamos tres días con sus noches en el convento, de cuyo portero indio se decía que todas las mañanas y las tardes subía a una colina a adorar al Sol. Nos teníamos que lavar en un caño al aire libre en el claustro donde estaban nuestros cuartos, que amanecía a diario congelado; pero a la noche ese claustro bañado por la Luna era un escenario de ensueño. No diré las meditaciones que hicimos entonces. Lo especialmente interesante del retiro fue seguir en su pureza el desarrollo de la liturgia antigua de Semana Santa. En el oficio de tinieblas el viernes, la iglesia quedó vacía y oscura como un lugar abandonado. Entonces se realizó el entierro de un campesino del lugar. En la iglesia desolada entró el ataúd e hizo los tres altos sucesivos, reposando cada vez en el suelo, mientras, los frailes cantaban el responso. Nunca he sentido con mayor intensidad el sobrecogimiento de la muerte que por ese extraño, un indio de Ocopa, prójimo en la fe cristiana. Luego lo enterraron fuera, bajo tierra, junto a un muro de la iglesia. Terminado el retiro visitamos la biblioteca del convento, repleta de incunables y vimos la colección que guarda de piedras talladas de Huamanga. El domingo todo era alegría, bullicio y color en el mercado de Concepción, y seguimos camino a Huancayo entre campos arados que bordeaban

hileras de eucaliptos y la retama de fuerte olor y flor amarilla al borde de las tapias.

El eucalipto y la retama son elementos aportados por los españoles que están inscritos de una vez para siempre en el paisaje del Perú, como lo están también las múltiples especies de animales y vegetales que España aportó para la alimentación, vestido y otros usos. Bueyes, vacas, caballos, asnos, cerdos, carneros y cabras, gallinas y palomas. Al lado de las especies hispánicas sobreviven las indígenas: llamas, alpacas, vicuñas, huanacos. Y unas tanto como otras, resultan parte integrante de la ecología, en su doble aspecto económico y estético.

La importancia de estas especies animales es obvia. Hoy el buey como animal de tiro para el arado parece una cosa anticuada. Sin embargo, si se le compara con la taclla que era la forma de arado prehispánico, manejada con el pie humano, es miles de veces más eficaz. La taclla, sin embargo, sobrevive en las andenerías prehispánicas que visten las faldas de nuestras montañas, adonde el buey no puede acceder. El campo de acción de éste son los terrenos más o menos planos de los valles y quebradas, en cuyas laderas, si he de ceder a un recuerdo de mi juventud universitaria «dentre las resquebrajaduras de las rocas surge airosa la flor de la huamanripa».

Quizá sea del caso anotar un ejemplo no de simbiosis, sino de lo contrario, entre ejemplares de la fauna hispánica y la prehispánica. Me refiero a un rito salvaje que suele ser practicado por los indios, quienes amarran un cóndor al lomo de un toro bravo, el cual lucha incapaz de defenderse de las garras del cóndor y del pico que le ataca el morrillo y la testuz. Es el espectáculo más cruel que pueda imaginarse y lleva a un extremo no igualado la ferocidad de la fiesta taurina. Parece haber en este rito popular un significado oculto, pues el cóndor representa el espíritu de la montaña, es decir, la tierra andina, que de esta manera estaría ensayando su venganza sobre los seres extraños que hollan su suelo. No sé si tal sea la interpretación correcta de esta festividad violenta y colorida. En todo caso ella suena una nota bronca de nuestro mestizaje.

Los peruanos ponemos especial motivo de orgullo en nuestro caballo de paso. Se trata de una espléndida y fogosa variedad de caballo árabe que también existe en Andalucía. Su peculiaridad puede parecer una limitación: el caballo de paso no trota, ni galopa; avanza sin pausa ni prisa moviendo a la vez las dos patas del mismo lado, levantando a lo más alto la delantera en un ritmo que le permite recorrer grandes distancias de suelo arenisco sin cansarse, ni cansar al chalán, que así se llama a quien lo cabalga. Es el caballo señorial de los antiguos hacendados de la costa que debían peinar a diario sus campos, o de los viejos generales de nuestra historia agitada y golpista, hechos a recorrer en sus campañas inmensos arenales, de valle en valle, cuando no se había inventado el automóvil. La imagen nerviosa y elegante de potro y chalán —silla de cuero tallado, plata en las bridas y los estribos, suave poncho de lino— es lo más móvil, colorido y en suma lo más majo, que el Perú puede ofrecer. He allí un elemento notoriamente hispánico incorporado hasta lo íntimo de nuestras tradiciones pintorescas.

He citado al caballo. El asno, «fuerte como un caballo, manso como una vaca», merece un elogio especial, pero ya lo hizo Vasconcelos en un célebre pasaje de su *Pequeña Historia de México*. Hagamos, en cambio, una referencia al mulo, híbrido

del asno y la yegua. El mulo o mula es un animal especialmente adaptado a los bravos caminos de herradura de las montañas del Perú. Uno de los libros más interesantes en la literatura peruana y latinoamericana es el relato de un viaje de posta desde Buenos Aires a Lima a fines del siglo XVIII. Se llama *El Lazarillo de Ciegos Caminantes* y su autor anónimo, Concolocorvo, aunque se le ha identificado ya como un español, de nombre Carrió de la Bandera, afincado en Lima. Con el estilo zumbón de la picaresca, el libro describe el comercio de mulas desde la Pampa Argentina hasta el Cuzco y toma visos épicos al relatar el arreo de decenas de miles de esos animales por los accidentados caminos de herradura de entonces a través del Alto Perú. Me imagino lo que sería una película de gran formato que intentase verter en imágenes del celuloide los cuadros llenos de vida, fuerza y movimiento que pinta Carrió. La mula es todavía un vehículo irremplazable en el Perú. Y, sin embargo, junto a ella sobreviven los animales de carga prehispánicos, sobre todo los auquénidos: llamas y alpacas, con su capacidad limitada, pero su incomparable adaptación al medio y para algunas especies, como la vicuña, la calidad principesca de su pelo.

Algo parecido podría decirse de otras especies animales, pero, además, están las especies vegetales, cuya adaptación era más difícil. Un gran éxito fue la adaptación del trigo, lograda en Quito por un fraile franciscano, Fray Junípero Serra. Consideremos, además, el arroz, la caña de azúcar, el olivo, la vid, el café y muchas más, que no existían en América. Claro que su presencia nada quita a la del maíz, la papa, la palta o aguacate, la quina, el algodón, el chocolate, por qué no decirlo, la coca, el tabaco y tantas otras específicamente americanas. Nuestros cultivos son, pues, irremisiblemente mixtos, marcados indeleblemente por el mestizaje de nuestra cultura.

El escudo de armas del Perú republicano pretende ilustrar nuestra riqueza en los tres reinos naturales con bienes del pasado prehispánico. Esto se aplica de modo especial a las dos especies vivas concernidas, que son oriundas del continente americano. El reino vegetal está representado por el árbol de la quina, de cuya hoja o fruto se obtiene la quinina, sustancia con que antiguamente se curaba la fiebre malaria o paludismo, como se dice en el Perú, desde que un indio logró ese prodigio en el Virrey Conde de Chinchón, enfermo. El reino animal está representado por la vicuña, que, como se sabe, es una especie de gacela andina más tímida, más sensible y más bella que las del viejo mundo, aunque menos veloz, y muy apreciado su toisón, por cierto. Por último, el reino mineral está representado por un mitológico cuerno de la abundancia derramando magníficas medallas de oro; «es el sudor de mi padre, me pertenece», dijo Atahualpa aludiendo al carácter solar y, por tanto, divino del áureo metal. Lástima que hace tiempo el Perú perdió ante un país asiático el monopolio de la quina, que fue transplantada por un inglés y, además, en todo caso, hace tiempo que la quinina no es utilizada para fines de farmacopea. En cuanto a la vicuña, su mismo extremado valor la ha tornado una especie en peligro de extinción, peligro contra el cual luchan con tierno ardor muchos ecologistas fuera y dentro del Perú. Queda el oro, que no puede calificarse de especie prehispánica, aunque, en cierto modo, lo es en la Historia del Perú, en todo caso, el que encontraron los españoles se fue para no volver, hasta ahora.

Insistamos en este «hasta ahora», «que esperanza me mantiene», según canta la

copla popular. Nos queda la esperanza, pero esto es columbrar que los signos de nuestra heráldica republicana, como los de toda otra heráldica, son dobles, o sea, suponer que cada uno de esos signos aborígenes esconde un signo mestizo, no diré cuál, de mejor augurio, salvo que la condición suspensiva de las promesas del escudo se encuentre y comprenda gracias a alguna mejor y más profunda interpretación.

* * *

Pero dejemos la heráldica y hablemos de folklore. Un aspecto del folklore es el vestuario. No soy folklorista, de manera que no me considero en condiciones de tratar este capítulo con suficiente aplomo; pero una cosa es clara, tanto las polleras largas de las indias como los pantalones de los indios son aportaciones de la indumentaria española que el indígena prehispánico no conocía. En Copenhague cierto periodista que parece ejercer el monopolio de la información sobre América Latina dijo, a propósito de un espectáculo de música y danzas, que la minifalda de music hall que llevaba la actriz principal no tenía nada que ver con la verdadera vestimenta de las indias prehispánicas. Pero si se observan los dibujos de Huamán Poma de Ayala se ve que la indumentaria incaica tanto para hombres como para mujeres era, en efecto, una túnica corta más rudimentaria, por cierto. Las polleras que usan las indias, colocadas una sobre otra con gran abundancia, como se puede ver cuando se arremolinan en férvidas danzas, son de origen hispánico, aunque, naturalmente, comportan elementos decorativos indígenas. El vestuario, en su conjunto, es mixto o mestizo, y lo ha sido así desde tiempos muy antiguos, como lo muestran pinturas de gran precisión y encanto de la Escuela Cuzqueña que datan del siglo XVI.

Un dato que puede parecer una gran sorpresa desde el punto de vista del folklore es el que voy a dar ahora. En Gran Bretaña se han publicado varios discos antológicos de la música medieval europea que tienen un interés enorme, porque marcan la unidad o unicidad de la música y con ello de la cultura, a pesar de las diferencias idiomáticas. El director de esa antología es un musicólogo británico, señor Manrow. Ahora bien, en uno de los articulillos de la cobertura de sus discos, Manrow explica que adquirió el interés por la música medieval europea en el Perú, durante una permanencia en mi país, donde estuvo trabajando para el *British Council.* Recorrió el Perú en todas las direcciones grabando la música popular, y se encontró que muchas veces esa música no era indígena, aunque tocada por indígenas, sino medieval europea. No siendo experto, no hago más que remitirme a su autoridad. Esta muestra, en todo caso, cuán intenso, cuán profundo y cuán rápido fue el proceso de aculturación que acompañó a la conquista y al establecimiento del Virreinato. Queda, sin embargo, un inmenso trabajo por hacer en cuanto al análisis de la transformación de las formas musicales y las formas poéticas, en la medida en que éstas puedan considerarse independientes de las musicales. Más fácil es el estudio de los instrumentos, al menos a primera vista, pues desde ésta se advierte el mestizaje. La música prehispánica sólo tenía flautas en la forma de quenas o antaras, una variedad de la flauta de pan, e instrumentos de percusión. La gran novedad traída por España para el folklore son las cuerdas: violas, guitarras, arpas, etc., y los instrumentos metálicos de viento. Todas estas variedades

conviven en el folklore peruano actual, y hasta hay instrumentos propiamente mestizos, como el charango, que es una especie de mandolina cuya caja de resonancia está hecha con la piel del armadillo y la llamada arpa indígena.

Esto es cuanto a la música popular. Pero hay también una música culta escrita en el Perú, tanto en Lima como en el Cuzco, sobre todo, aunque no únicamente para el servicio religioso. Hay piezas de un elevado refinamiento musical compuestas para ser cantadas en idioma quechua, sobre todo con ocasión de ciertas festividades como la Navidad, la Pascua y el Corpus. Aquí el mestizaje no podría ser más elevado. Se investiga las partituras de esta música no sólo en las bibliotecas del Perú, sino en las de España y Austria. En Viena se han hecho descubrimientos sustanciales. Esto prueba que el Perú se incorporó plenamente con su originalidad de país mestizo en el mundo católico, es decir, la parte de Europa que se mantuvo fiel a la enseñanza tradicional de la Iglesia y que aceptó las decisiones del Concilio de Trento.

Lo que vale para la música vale para toda actividad intelectual. No quiero hacer un recuento de la vida intelectual bajo el virreinato, sobre la cual corrían hasta en mi propio país no hace mucho ideas de una superficialidad, me atrevo a decir, vergonzante. Hoy se comprende que como provincia lejana del mundo tridentino, el Perú tuvo una vida intelectual muy honorable, y dentro de ella destacan algunas figuras meritorias. La más notable es un indio de pura raza, Juan Espinosa Medrano. Indio puro, sus apellidos hispánicos fueron cedidos por sus protectores. Espinosa Medrano es conocido por un elocuente elogio que escribió del poeta don Luis de Góngora y Argote, defendiéndolo contra los denuestos de cierto crítico portugués. Se sabe, además, que Espinosa Medrano fue un excelente orador sagrado, más por el aspecto didáctico de sus sermones, accesible a la sabiduría popular, que por el despliegue de la retórica barroca. Pero lo que no se sabe, o no se sabía hasta hace poco, es que Espinosa Medrano resulta ser un filósofo logicista del más ascendrado rigor y del más fuerte espíritu. Su texto de lógica recibió una enorme aceptación, tanto en España como en Roma, a fines del siglo XVII. Hoy en día se está trabajando en la Universidad de Münster, en Alemania, para una publicación bilingüe de su obra. Se estima que hoy en que se tiende a abandonar las gazmoñerías del llamado empirismo o positivismo lógico, la lógica de Espinosa Medrano, francamente conducente a la Metafísica, está llamada a abrir fructuosas perspectivas.

Pero vengamos a algo que es más accesible que la Filosofía, algo que puesto que lo vemos todos nos hacemos la ilusión de entenderlo: el arte, o mejor dicho, las llamadas artes plásticas.

El más conocido historiador de la arquitectura del Perú es el mismo don Héctor Velarde, a quien he mencionado ya en otro carácter. En el Perú hay la arquitectura prehispánica de enorme interés; pero de ella no nos vamos a ocupar. Hay también una arquitectura hispánica que los europeos, inclusive daneses que visitan mi país, no se dignan mirar porque les sugiere un aire a lo «ya visto». Grave error. En el Perú hay maravillas hispánicas que no se encuentran en otra parte. Pero tampoco de eso vamos a ocuparnos ahora. Hay, en tercer luger, formas de arquitectura mixtas, en las cuales si bien los elementos estructurales o tectónicos parecen españoles, y lo son en gran parte, la adaptación al medio, especialmente a las condiciones sísmicas del suelo,

produce efectos que emparentan la tectónica con las formas indígenas. Esto es particularmente claro en la catedral de Cuzco, monumento que a otros respectos tiene una estructura gótica, de lo que en alemán se llama «Hallenkirche». Pero donde mejor se suele notar el carácter mestizo de esta arquitectura es en su ornamentación escultórica, especialmente en las portadas. Las iglesias de la región de Puno, que incluyen enormes monumentos, las de la ciudad de Arequipa y su campiña, las de Cajamarca, para citar sólo los sitios principales, tienen cada uno un estilo decorativo especial que podría decirse es una captación del Churriguera por el alma indígena. Por cierto, ver esto requiere visitar el Perú con el espíritu y los ojos más abiertos que el que sólo se interesa por el pasado prehispánico.

La pintura es un dominio muy especial. En el Perú hay dos grandes escuelas virreinales; la de Lima, que alcanza una gran calidad, pero dentro de formas más cercanas a las generales del barroco (aunque habría que evitar toda precipitación a este respecto), y la del Cuzco, que si técnicamente no es superior a Lima, al menos se reviste de una poderosa originalidad. Toda la pintura barroca hispánica está dominada por la motivación religiosa, y en realidad gran parte de ella está destinada a cubrir las paredes de iglesias y conventos. Esto pasa tanto en Lima como en Cuzco. En el Cuzco, sin embargo, se produce una doble orientación del más profundo interés. De un lado, hay la tendencia a producir imágenes dotadas de un riquísimo complemento decorativo, pero depuradas de todo elemento anecdótico, es decir, imágenes ofrecidas simplemente a la contemplación, a la oración, a la elevación espiritual, y en este sentido se produce en el Cuzco una vuelta a la pureza hierática de la iconografía bizantina, siempre con mayor despliegue decorativo. Tenemos así un curioso salto atrás, debido a la presencia del elemento indígena, cuya unción religiosa es particularmente intensa. Este salto hacia el espíritu bizantino que, por lo demás, habla de la autenticidad de la conversión de la población indígena al cristianismo, constituye un hecho único en el Barroco y puede decirse en la historia de la pintura occidental.

El otro aspecto o evolución concomitante es la aparición de un elemento popular particularmente vivo en su naiveté en las pinturas que relatan un hecho y que nuevamente sugieren un parentesco con los elementos narrativos de la pintura bizantina en las predelas u otros resquicios de las grandes imágenes dedicadas al culto.

Lo curioso es que hay formas intermedias entre estas dos variedades que parecen oponerse irreconciliablemente. Esta forma intermedia es una variedad especial de retrato, que aparenta la imagen de un ángel o arcángel, y, en realidad, es un joven de la aristocracia ataviado de ángel para la fiesta del Corpus. Este género, portento de naiveté y que, sin embargo, lleva consigo un grado muy apreciable de maestría pictórica, es único en mi país, que yo sepa.

Es conveniente anotar que el arte popular peruano de artesanos y alfareros que muchos aprecian altamente y con razón, es una realidad, una supervivencia de formas artísticas de más alta jerarquía que tuvieron vigencia hasta entrada la República, pero luego fueron perdiendo su demanda por la introducción liberal de gustos extranjerizados. No tomemos, pues, lo que hoy sobrevive como la manifestación más elevada de estas artes y artesanías, la que ya sólo podrá ser vista en los museos.

Y a propósito de la comparación de las escuelas pictóricas de Cuzco y de Lima,

abandonando el tema gozoso de las artes plásticas para entrar en otro más trivial, digamos que la rivalidad de estas escuelas era posible porque a todo lo largo de la época virreinal el Cuzco fue una ciudad tan importante como Lima, si bien Lima era la capital. En realidad se ha probado recientemente por el análisis de las arcas reales que en el Cuzco había más riqueza que en Lima. El interior del país era más rico que su periferia costeña, cosa que no dejará de sorprender a los observadores desaprensivos. Es muy frecuente proyectar sobre el pasado no inmediato del Perú una imagen sacada de sus características en el período republicano, pero ello no es más que un prejuicio histórico como cualquier otro. Hoy en día se tiende a proyectar sobre el pasado virreinal del Perú una imagen sacada de las ideologías liberales o posliberales de moda en nuestra época y se juzga el pasado virreinal como si la empresa de la construcción del virreinato hubiera sido hecha con los mismos prejuicios y limitaciones que caracterizan a la América Latina en el período liberal.

Yo no puedo ahora entrar en detalles acerca de lo que significa esta tesis que estoy enunciando en términos tan generales. Puedo decir que en el período virreinal el Perú no fue lo que hoy se llama un país dependiente, pues económicamente estaba orientado hacia adentro y el comercio exterior era marginal a su economía. Siendo un país orientado hacia adentro el Perú tendía mucho menos que hoy a regirse por modelos externos, y por tal razón el mestizaje era un hecho aceptado y manifiesto no tanto como una realidad por disimular como ha sido después hasta hace poco, sino como la base misma de la vida del reino.

Por ejemplo, el Perú era un país bilingüe, claro no en todas las regiones, sino en aquéllas en que había comunidades indígenas parlantes de una lengua aborigen. Quiero decir que lo era no sólo de hecho sino de derecho, y que ello se manifestaba de manera libre y espontánea en su cultura, como ya algo hemos visto. La situación del Perú en tal sentido no era diferente de la de Paraguay, que gracias a su interioridad en el continente americano mantiene su carácter bilingüe. Es posible incluso que el área de influencia de lenguaje quechua se extendiera durante el virreinato por efecto de la forma en que estaba organizada la vida, la predicación y la administración pública.

Un punto que merece quizá mención especial es el carácter mixto de ciertas instituciones. Se ha dicho que el origen del latifundio en el Perú es la institución de la Encomienda, pero esto no es así; la Encomienda crea un derecho sobre el tributo indígena y también sobre el servicio personal; pero no constituye un derecho sobre la tierra lo cual es su radical diferencia respecto de la institución feudal como tal. De otro lado, la Encomienda se extingue en el Perú en la primera mitad del siglo XVII. La Hacienda tiene su origen en concesiones reales dentro del tercio que correspondía al Inca. Los otros dos tercios correspondían respectivamente a la Iglesia y a las comunidades indígenas. Pero debe tomarse en cuenta que en América rigió el derecho fuertemente romanizado de las Partidas, que en España tenía valor supletorio. Ello da un carácter romanista a la propiedad inmueble, sin excluir por cierto la presencia de muchas canonjías y otras llamadas servidumbres de Derecho germánico. Pero lo esencial es que al lado de la estructura jurídica de la propiedad de la tierra había una concepción económica de su uso que distaba radicalmente del propósito de maximación del rendimiento que caracteriza a la ideología liberal, y que sólo penetra en el

Perú en el curso del siglo XIX. Por eso el latifundio de este período es profundamente diferente de la hacienda virreinal con su amplia extensión del coloniaje, aparcería o llanaconazgo y la frecuente existencia de derechos banales al uso gratuito de los terrenos de monte para pastoreo, leña, etc. Cuando se proyecta sobre el período virreinal las realidades económicas de la República se cae en prejuicios históricos de muy corta vista.

Un ejemplo de estos prejuicios fue la imposibilidad en que el pensamiento liberal e individualista se vio para entender la institución de la comunidad indígena y, por tanto, para respetar esta forma esencial en mi país de tenencia de la tierra.

La comunidad indígena peruana es un ejemplo típico de institución mestiza. Se cree que la comunidad es el Ayllu aborigen; en realidad es la sucesora virreinal del viejo Ayllu, dentro de formas jurídicas importadas de España. Estas vienen de las comunidades de ganaderos que aún hoy llevan sus merinos transhumantes de norte a sur y viceversa en la península. No me es posible detallar aquí la forma cómo en las viejas comunidades coexisten los elementos colectivistas con los estímulos individuales. Quisiera en cambio dar siquiera una muestra trivial del carácter mestizo de esa institución. Por ejemplo: el alcalde de la comunidad en el Perú se llama «Barayoc». La voz quechua «yoc» alude al que ejerce en alguna u otra forma la autoridad: quipucamayoc, pachakamayoc, huarancakamayoc; pero la voz «bara», es la palabra española de igual sonido que alude al bastón del alcalde, esencialmente igual en las comunidades españolas, según lo pintó alguna vez Zuloaga. El célebre novelista peruano José María Arguedas, cuando quiso graduarse de antropólogo, escribió una tesis comparativa de las comunidades españolas y las indígenas del Perú, para lo cual hizo una importante labor de campo en España. No es ésta mi especialidad, pero señalo el dato para quien le interese.

También es interesante un caso etimológico que señala Varallanos. En ciertas regiones del Perú se practica un matrimonio a prueba, en forma muy leal y virtuosa, por lo demás, según parece, que recibe el nombre de «serviñacui». Ahora bien, la voz «ñacui» es indígena y alude a la relación de convivencia; pero dice Varallanos que la voz «servi» viene del español servicio, es decir, del servicio personal de las indias el encomendero. Por cierto, el hecho de que el nombre de la institución sea hoy en día mestizo no quita que el matrimonio a prueba existiera antes, sólo prueba que hoy en día existe de una manera más o menos mestiza, con lo cual sobreabunda en todo lo que hemos venido tratando.

* * *

Hay un tema que para mí se reviste de una vital importancia: ¿estaba el hombre peruano mejor adaptado a su medio antes de la venida de los españoles que después? Aquí debo responder que mi impresión es que efectivamente el hombre prehispánico en el Perú, aun dentro de las características de la tecnología de Edad del Bronce con que contaba, estaba mejor adaptado a su medio. El hecho saltante en el medio peruano radica en las diferencias de altitud. Claro que esto no se ignoró nunca. Y, sin embargo, un joven profesor universitario, de nombre Jorge Pulgar, llamó profundamente la

atención cuando propuso una regionalización del Perú por altitud, refinando perceptiblemente el esquema simplista: costa, sierra, montaña. Ahora bien, en el Perú prehispánico parece que había una cierta movilidad de la población en el sentido de la altitud, lo cual permitía una variedad de regímenes alimenticios, de exposición al sol, etc. Esto se pierde cuando el virrey Toledo establece el sistema de reducciones de indios que va a afincarlos en zonas fijas. La sociedad virreinal, salvo para ciertas profesiones, como arrieros, soldados, etc., padecería de una falta de movilidad interna, la cual va a ser heredada por la sociedad republicana. Es por esto que el Perú del siglo pasado dio la impresión de un país incapaz de dominar su medio geográfico, un país dominado por su naturaleza, una madre naturaleza terrible que está en esencia ciclopeamente plasmada en la cordillera de los Andes. Ha sido necesaria la tecnología moderna para vencer a un coste enorme el reto de la naturaleza, y aún así la victoria ha venido mal por efecto quizá de la rigidez de la estructura virreinal. Pero esto que digo es una hipótesis sujeta a confirmación o información.

En todo caso es claro que el Perú virreinal, aunque no tan adaptado a su medio como el Perú preincaico, vivía en paz consigmo mismo, se aceptaba en su mestizaje, en su bilingüismo o polilingüismo, puesto que además del Quichua están el Aymara y otras lenguas, en suma se reconocía instalado holgadamente en su originalidad cultural. Al menos creemos que esto fue así en muy apreciable medida, o si se quiere, que la administración virreinal siguió una política tendiente a realizar este objetivo mesticista, no obstante las dificultades existentes.

¿Lo logró? Desgraciadamente, no del todo. En efecto, sería iluso pretenderlo. Aunque el Perú virreinal fue una nación mejor integrada que lo que vino después, esta regresión, justamente fue posible porque el proceso de la integración nacional no había llegado a su madurez. En otras palabras, creo yo que entonces se hizo enormes avances en tal sentido, sin lograr resolver el problema de raíz. El hecho de tratarse de un reino conquistado, con el pueblo nativo en la base de la escala social es la dificultad intrínseca fundamental cuya superación resultaba casi inalcanzable. La prueba es la revolución de José Gabriel Condorcanqui, cacique de Tungasuca, Túpac Amaru II.

Es muy tarde a estas alturas para contaros esta revuelta ocurrida a fines del siglo XVIII en la zona del Cuzco. Su líder fue un aristócrata indio, educado en la escuela de indios nobles que había en el Cuzco. La había en efecto como reconocimiento de que la población nativa debía tener su liderazgo natural. Condorcanqui quien conducía un importante negocio de arriero, pretendió tener legítimo derecho a que se le concediera el marquesado de Oropesa. Este era el primer título nobiliario del virreinato, el único que comportaba señorío sobre vasallos. Estaba vacante desde la muerte de su primer titular, la hija de Túpac Amaru I, el Inca ajusticiado por el virrey Toledo. No era posible ajusticiar a la hija inocente. Era necesario casarla con un caballero español, y darle un título congruente con su jerarquía de princesa imperial. El pretendiente más idóneo en el virreinato era un capitán de Loyola, sobrino de San Ignacio. El matrimonio fue el más sonado de la historia del Perú. En una sala de la Embajada de la Argentina, en Lima, se conservan dos retratos de la Escuela cuzqueña de una calidad artística excepcional en que se me antoja ver, sendos, a los novios. Se trata de joyas de la pintura peruana. El idilio, si lo hubo, terminó

trágicamente porque el marqués de Oropesa murió en la guerra del Arauco, y su cráneo fue enviado por esos indios al virrey en prueba. La marquesa viajó a España y si tuvo después descendencia ella ha sido perdida para el Perú. Es este el título que el cacique de Tungasuca pretendió revivir dos siglos después de su extinción. Se dice que Condorcanqui ambicionó el marquesado para ejercer una mayor influencia en favor de los indios. Desgraciadamente no hay manera de descartar la interpretación rival que sugiere en el cacique una tendencia megalomaníaca, o en su mujer que lo instigaba —la enjundiosa Micaela Bastidas—. En todo caso su revuelta causó estupor y temor intensísimos. Lo que mejor dice de su carácter es que estuvo en sus manos asaltar el Cuzco y se negó a hacerlo por temor al saqueo. Sus pares, los Pumacahua, los Choquehuanca, etc., lucharon contra él y luego vino el desbande y su muerte cruel.

Es sabido que nada incita más a la crueldad que el haber sufrido temor. El suplicio de Túpac Amaru, descuartizado, fue proporcional al miedo que su rebeldía causó. Ese suplicio por lo demás según entiendo es el que se aplicaba a los príncipes de sangre real por delito de lesa majestad.

La revolución de Túpac Amaru trajo como consecuencia un conjunto de reformas algunas de las cuales tendían a mejorar la suerte de los indios, pero otras a hacer desaparecer el rol histórico de la aristocracia indígena, para evitar una revolución futura, inclusive combatiendo el lenguaje quechua. Para desgracia nuestra estas últimas medidas tuvieron una influencia perdurable en la época republicana. La independencia se hizo bajo el signo de la reacción conta Túpac Amaru. Queda en cambio una huella literaria de este evento que hasta hoy esparce su encanto. Me refiero al drama quechua el *Ollantay,* en el cual se da un final feliz a la historia trágica de los amores del general Ollantay y una ñusta Cusicocllo, hija del inca Pachacutec. Aunque en quechua, el drama tiene una estructura característica del teatro español, es decir, es una obra mestiza, al igual que varias que la precedieron. Lo esencialmente quechua en él es la calidad de su lirismo. Se da allí un final feliz a aquella historia, comparable a los amores desesperados que cuenta el Saxo Gramaticus, para aliviar la tristeza de esos días con un consuelo que prometiera mejores.

ANTONIO BELAÚNDE MOREYRA
Embajada de Perú
Spitalackerstrasse 20-A
3000 BERNA 25 (Suiza)

Reseña del teatro peruano actual

Para establecer hasta el más sencillo análisis del teatro peruano actual, tanto el crítico como el historiador estarían de acuerdo de que su presentación del indio es de primordial consideración. Hasta durante los últimos treinta y cinco años se ha tendido hacia una división en dos de las obras teatrales del país: aquellas preocupadas aún a lo mínimo con el indio y, al contrario, aquellas obras faltas de manifestación alguna del serrano nativo.

Los que conocen los profundos, a veces abruptos cambios sociales y políticos que han sitiado a Perú desde los mediados del siglo, no han de sorprenderse de que, como otras expresiones de índole creativa y artística, su teatro es producto y correlativo de reflexiones nacionales sobre el indio. A saber, era durante los últimos años de los cincuenta y los sesenta que el gobierno peruano expresara por primera vez una preocupación con la tradicional división pluralista de la población en dos: existía el sistema comunal indígena en la sierra y, en áreas urbanas de la costa, existía el sistema capitalista no indígena. Y mientras Belaúnde Terry trataba de promover la unificación nacional por integrarle al indio serrano con el resto del país, pero sin que éste rindiera su identidad sociopolítica tradicional, el reconocimiento del indígena peruano en un drama compuesto por serranos para serranos llegó a su cenit. Este teatro fue un fenómeno efímero, sin embargo. Con los contrarios cambios gubernamentales ocurridos antes de terminar los sesenta, el interés social en el indio desvanecía a la vez que se menguaba la inspiración dramática arraigada en el indio. El eventual decaimiento de este teatro no era del todo político, sin embargo. Había sido asegurado mucho antes, si no desde su comienzo, por su propio afán declamatorio, por su falto casi completo de interés dramático y, como resultado de todo, por su pobre acogida entre las masas ineducadas. Desde un punto de vista artística, las obras de *Dramas y comedias del Ande,* por Gutiérrez Alencastre, tipifican las pocas excelencias y las múltiples debilidades de este drama de la época. A pesar de participar en los primeros años del despertar del teatro nacional contemporáneo, él y otros compositores indígenas de obras del mismo rango habían desaparecido del escenario nacional por los principios de los setenta.

Afortunadamente, y fiel a precedentes históricos del drama en el Perú, el teatro indígena no dejó de existir por la falta de autores indios. Y sin descartar la importancia vital de elementos básicos a cualquier esfuerzo histriónico, pero típicamente inexistentes en el Andes peruano —como un público consciente del importe social del teatro, locales disponibles y apropiados y grupos capacitados para montar obras— ha sido el no indio de la costa, el criollo, que ha venido a perpetuar y predominar el teatro peruano de temática indígena. Durante los cincuenta y los sesenta, especialmente,

Perú ha contado con varios dramaturgos criollos que han sabido cultivar y enriquecer esta tradicional expresión de la peruanidad. Entre los mejor conocidos, dramaturgos cuyas obras han alcanzado fácil aceptación pública, se incluyen a Jiménez Borja, autor de *Pachacámac* (1960), una colección de poemas dramáticos de inspiración mítica; Rafael del Carpio, recordado por su sátira casi mordaz, si no despreciable, del indio nacional en *La chicha está fermentando* (1963); Sebastián Salazar Bondy, poeta, ensayista y dramaturgo laureado cuyo *El Rabdomante* (1965), su última pieza, es también su única manifestación dramática del Perú indígena, y Alonso Alegría, quien compartió el Premio Nacional de Teatro en 1965 con Salazar Bondy por *El Huaquero,* obra que enfoca en el ataque comercial al legado incaico y en la victimización del indio radicado en la costa. A pesar de unos pocos éxitos, como los consabidos, y al considerarlo en su totalidad, el teatro indígena compuesto por criollos hasta los mediados de los sesenta se caracteriza por su inhabilidad de sostener el interés del público, por una inconsistencia artística, y por una marcada pobreza temática. Importa anotar, también, que como la producción dramática por compositores indígenas, la de los dramaturgos criollos era escrita para reflejar el concomitante enfoque sociopolítico en el rol y el lugar del indio. Y, al cambio este enfoque, ambas iban perdiendo favor con el público hasta que, por los primeros años de los setenta, prácticamente no existían.

Paradójicamente, era la preocupación sociopolítica por integrar al indio que, a lo largo, se probó el impedimento más serio a la continuación del teatro indígena. Quizá la ironía de la paradoja sea que el lema de la campaña electoral de Belaúnde Terry en 1968, «Integrémonos al indio», se considere hoy el epítome tanto de esta preocupación representativa como la clave para entender el decaimiento del teatro indígena. En otras palabras, aun los mejores esfuerzos teatrales para presentar al indio auténtico a lo largo sirvieron para quitarle al mismo su verdadera identidad. No es exagerado este punto de vista al considerar que, mientras los mismos dramaturgos indígenas no podían retratar fielmente al indio en aceptables obras de arte, la presencia del indio peruano en el escenario nacional descansaba en la imaginación de los pocos dramaturgos criollos de la costa. Desafortunadamente, su percepción del serrano era limitada, siendo mayormente estereotipada y adversa. Es decir, pues, que aún sus más sentidos esfuerzos para integrarse al indio sólo servían como reflejo de prejuicios enraizados que, a su turno, disfrutaban una vez más al indio frente al público costeño. El resultado no era oportuno. Por ejemplo, en *La chicha está fermentando,* de Rafael del Carpio, el serrano se ve como un borracho, un sinvergüenza avaro. Al otro extremo, como en los poemas dramáticos de Jiménez Borja, el indio es un ser aislado por tiempo y espacio de la realidad social y cultural de la nación. En la primera obra de Alonso Alegría el indio vuelve a vivir al margen de la sociedad, aislado tanto de su legado cultural como de su promesa de un mejor porvenir. Finalmente, la percepción del indio que Salazar Bondy trae a su última obra es más bien un reflejo abstracto, pero siempre de un ser compadecido. En resumen, ninguno de estos autores, de los más acogidos, trae la verdadera identidad del indio peruano a la escena nacional.

El auténtico indio serrano no está de todo ausente del teatro nacional, sin embargo, Es discernible en las obras breves de un dramaturgo íntimamente relacionado y

todavía asociado con lo mejor del teatro indígena peruano desde antes de 1970. Es el único dramaturgo cuyas piezas buscan en la población indígena su inspiración dramática para presentarla después como riqueza cultural al nivel nacional. Víctor Zavala, el autor de *Teatro campesino* (una colección de sus piezas breves) y otras obras publicadas desde 1969, obviamente desvía marcadamente del patrón dramático establecido por los autores indígenas y por los costeños. Es decir, que en sus obras vemos a un indio, raras veces en escena anteriormente. Zavala no retrata al indio típico como un ser patético, holgazán, y tonta víctima de un ambiente esterilizante. Más bien, en su obra lo presenta como labrador que, radicado en el campo o en la urbe, prefiere vivir entre los suyos para contribuir al bienestar inmediato de ellos. En sus relaciones con otros, especialmente con el blanco, es listo, hasta caprichoso a veces. Es, sucintamente, un indio capaz de mucho humor, de cierta inteligencia, y consciente del sistema sociojurídico que influye sobre él cuando tiene que vivir más allá de los límites tangibles del ayllu.

La conclusión sobre la presencia del indio en el teatro peruano es obvia. Durante los últimos años, y a pesar de la acogida alentadora dada a Zavala, no ha habido ni autores ni obras capaces de perpetuar sus esfuerzos para revestir al alma serrana indígena con una auténtica identidad. Hasta en las pocas obras en que ha aparecido recientemente, el indio es delineado de modo no creíble, no natural. Y aunque ésta no es ya una presentación costumbrista o perversa de un ser estereotipado, como antes de Zavala, en obras de los últimos años, como *Atusparia,* de Julio Ramón Ribeyro, o *Infierno peruano,* de Julio Ortega, la presentación del indio alcanza proporciones aún más allá de la realidad, siendo más bien abstractas o míticas para poder dominar la escena como un legado omnipresente de la peruanidad. Claro, la presentación del serrano nativo por Ortega no se le asemeja ni técnica ni temáticamente a la de Zavala, pero, vale añadir, el portavoz indígena en este último «teatro ensayo» de Ortega ganaría fácil aprobación de Zavala por ser poderoso recuerdo de pasadas desigualdades y por ser suplicio apocalíptico en favor de futuro cambio sociopolítico.

Al volver al teatro no indígena escrito por peruanos no olvidamos que esta segunda categoría general es producto casi exclusivo del criollo costeño y es dirigido casi siempre a la clase media. Esta categoría también admite una subcategoría que se queda al margen tanto del teatro indígena como el teatro costeño. Nos referimos a un teatro de vida todavía efímera pero activa, al teatro de provincia que, en los últimos años, ha llegado a establecerse en ciudades como Arequipa y Cajamarca, entre otras. Para los pocos pero vocíferos miembros de la media clase de la sierra peruana, los principales fundadores y patronizadores de esta actividad teatral, los sucesos sociopolíticos e histriónicos ocurridos en la capital y en las ciudades más grandes de la costa, como Trujillo o Piura, son un espejo falso, una verdadera deformación del pueblo y de su realidad inmediata. Por eso, y como para apoyar el espíritu revolucionario que ha venido a caracterizar a todo el pueblo serrano, este teatro de provincia típicamente pone como blanco de su protesta social a aquellas instituciones capitalistas e inversiones extranjeras que considera amenazar al labrador rural de la clase media. Este teatro de provincia, sin lugar a dudas, halla inspiración en los directivos e intereses del Tercer Mundo y, para muchos de sus aficionados, hasta tiene

el potencial de ser promovedor valioso de una variedad de medidas de reforma social y cultural.

En nuestra búsqueda de escritores y obras del teatro provincial de valor, sin embargo, no hemos tenido éxito. A la vez, creemos que nuestro fracaso sea de esperar y representativo. Este teatro de provincia es de protesta y compuesto por escritores faltos de experiencia. Además, es presentado por grupos con un mínimo respeto a los méritos artísticos y estéticos de la dramaturgia en general y cuya razón de ser, hasta ahora, es la protesta y la reforma sociopolítica. Estos grupos no gozan de locales propios, no cuentan con respaldo económico, y todavía son inexpertos en cuanto a las técnicas de producción y de dirección. No ha de extrañar, pues, que sus presentaciones sean poco más que espectáculos en escena —con música espontánea, mimo y baile— o, en el peor de los casos, nada más que oratoria patentemente política.

Así, para volver al teatro no indígena en general, el de diseño conscientemente artístico, universal, y por autores peruanos prácticamente no existe fuera de los centros urbanos de la costa, especialmente Lima. Y, para admitir la verdad tal como existe hoy día, el teatro en estos centros, también, ha sufrido un progresivo decaimiento desde los sesenta, o los setenta a más tardar. No es nuestro propósito condenar la totalidad del esfuerzo teatral ni sugerir que la inspiración artística dramática del país está del todo moribunda. Sin embargo, insistimos en que mientras este teatro, tal como todos, se nutre de su propio ambiente sociocultural, habrá factores que influyen, hasta debilitan, a sus sectores más capacitados, sean los autores, los directores, o las compañías histriónicas. En el caso del Perú, y en adición a las restricciones sociopolíticas nacionales resultantes de la censura militar y de otras medidas de control oficial, el más serio de estos factores debilitantes es la inflación económica. La dificultad financiera, que afecta a la población entera, se ha probado un obstáculo formidable a todo esfuerzo para montar obras y para despertar el interés público. El profesor David Wise, en un reciente número de *Latin American Research Review,* y bajo el muy apropiado título «Writing for Fewer and Fewer: Peruvian Fiction 1979-80», puede haber descrito la actual destitución económica del teatro al comentar la de la ficción en prosa del país:

> The Peruvian publishing industry is both cash poor and parochial... Small wonder that increasing numbers of manuscripts in all fields go unpublished; neither editorials nor authors can afford to publish them and few readers can afford to buy them... The commercial market for fiction in Eru has been sinking for several years and there are no signs that it has reached bottom [1].

El estudio del profesor Wise importa por subrayar indirectamente las dificultades personales que afligen a la gran mayoría de los dramaturgos. Explica por qué tantos autores, de todos los géneros artísticos, han tenido que sustituir sus esfuerzos creativos por aquellos físicos o mentales de más promesa financiera. Finalmente, para abreviar y por no desear enumerar todas las dificultades bajo las cuales este teatro ha

[1] DAVID O. WISE: «Writing for Fewer and Fewer: Peruvian Fiction, 1979-1980», *Latin American Research Review,* Vol. 15, núm. 1, 1983, 199.

funcionado por más de diez años ya, vale notar que numerosos críticos y aficionados han formulado dudas de que el teatro realmente pueda cultivarse en el Perú actual. Su negativismo colectivo ha sido expresado por Chiarella Kruger, crítico capitolino, al reiterar:

> There is no doubt the lack ofa cultural policy on the part of the State —and a theatrical one on that of the Instituto Nacional de Cultura— is one of the worst hindrances for Peruvian artists... There is no help, no theatres are being built, there are being built, there are no competitions, there are no workshops..., the Teatro Nacional Popular is doing nothing, and the theatre La Cabana has been in repair for over a year [2].

Como si para responder a voces así condenatorias, en 1974 se formó «Muestra», una organización de los escritores, directores y actores dedicados a la continua existencia del teatro por todo el país. Desde entonces, «Muestra» se ha reunido unas diez veces en centros rurales y urbanos para montar obras nacionales, para proveer mesas redondas sobre el teatro y para estimular la consciencia de aficionados y del público en general. Además, este grupo funciona para descubrir y dar oportunidad a aquellos deseosos de ensayar sus piezas o de actuar. Según Sara Joffré, una máxima exponente del teatro infantil nacional y portavoz de «Muestra», la meta básica del grupo es crear un teatro verdaderamente peruano. Hasta Joffré, sin embargo, confiesa que las ambiciones de la organización son oportunistas:

> Para este otro trabajo [el de Muestra] nos hemos dado como plazo veinte años. Sí, da risa tener tanto optimismo. Veinte años para que por lo menos 1.000 personas (sin apoyarnos en la explosión demográfica) comprendan la urgencia de una dramaturgia propia que nosotros mismos prestigiemos.
>
> Afortunadamente tenemos optimismo, pero más que optimismo sabemos por experiencia que todo en esta vida es como para prender un brasero: tiene que agarrar cuerpo la candela [3].

Para nosotros una de las indicaciones más significativas de tanto el «status quo» como del porvenir del teatro peruano resulta de una comparación del éxito, sino el renombre, de aquellos dramaturgos que regularmente presencian sus propias obras en escena nacional con el éxito de los que no ven sus obras presentadas dentro del país. El resultado no es feliz, puesto que los dramaturgos peruanos gozantes de renombre internacional no residen en el país. Aún más, en cada caso, la prestigiosa reputación de estos individuos no se basa solamente en sus obras dramáticas, Entre aquellos escritores que han merecido atención como «dramaturgos peruanos» de esta índole son: Mario Vargas Llosa, narrador por excelencia y autor de *La señorita de Tacna,* drama que, como él mismo, ha ganado su mayor fama fuera del Perú; Julio Ramón Ribeyro, cuentista y novelista quien sigue residiendo en Francia; Julio Ortega, crítico y autor de numerosas obras imaginativas, inclusive obras teatrales que se cuentan entre las más populares del repertorio nacional, y Alonso Alegría, director de

---

[2] WOLFGANG LUCHTING: «The Usual and Some Better Shows; Peruvian Theatre in 1981», *Latin American Theatre Review,* 15/2 (Spring 1982), 60.

[3] SARA JOFFRÉ DE RAMÓN: «La V Muestra de teatro peruano», *Latin American Theatre Review,* 11/2 (Spring 1978), 118.

teatro y dramaturgo, cuya tercera pieza ha alcanzado gran éxito en Europa y en los Estados Unidos. Se espera que esta obra, *El color de Chambalén* pronto igualara a su *El cruce sobre el Niágara* en popularidad. Actualmente, Ortega y Alegría enseñan en diferentes universidades en los Estados Unidos.

Para concluir, desde hace unos diez años el teatro y la sociedad peruanos están en una situación sumamente difícil y, ya en 1983, hay poca esperanza de mejoras inmediatas. Tan enigmática y adversa es la situación financiera dentro del país, por ejemplo, que un florecimiento del teatro y de otras expresiones literarias está prácticamente imposibilitado. Un resultado ha sido que el teatro está prosperando mejor fuera que dentro de las fronteras nacionales. La verdad pide admitir que sin las contribuciones de unos cuantos individuos y de grupos como «Muestra» no habría denominador común para unir a los devotos del arte dramático nacional. Es decir, que sin estos comprometidos aficionados, el teatro en el Perú hoy día sería más bien un recuerdo, y no habría esperanza por un mejor futuro.

ROBERT J. MORRIS
Departament of Classical and Romance Languages
Texas Tech University
LUBBOCK, TX 79409 (USA)

Testimonios



Dos guerreros, espalda contra espalda. Talla peruana en madera. Museo Estatal de Folklore. Munich.

Confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas *

En estas confesiones sobre el arte de vivir y escribir novelas, voy a tratar de confesarme lo más que puedo. Cuáles han sido mis problemas con la literatura; cómo la literatura se ha ido convirtiendo en mi vida, absolutamente, hasta el punto de que muchas veces no he llegado ya a poder discernir ni a establecer una diferencia entre la realidad y la ficción; cómo, incluso, alguna de mis novelas, sobre las cuales se ha dicho que son profundamente autobiográficas, se han convertido, en realidad, en novelas de anticipación, de cosas que me iban a suceder fatalmente, sobre las cuales hay testigos.

Yo soy una persona que no tuvo ningún afecto por la literatura sin saber que tenía un profundo afecto por la literatura. Toda mi infancia, para desesperación de mis padres, transcurrió sin un solo libro. Si alguien me obsequiaba un libro el día de mi cumpleaños, Julio Verne, por ejemplo, o literatura infantil, yo lo ponía en la lista negra, lo odiaba profundamente. En mi yacer eterno en una cama inventaba historias en las cuales los personajes eran mis compañeros de colegio. De pronto estallaba en carcajadas, de pronto estallaba en llantos, mi madre traía al psiquiatra, etc. Eramos tres hombres en la familia, el primero era el gran heredero, había salido sordomudo; el segundo, no había heredado nada, y el tercero, era yo, la esperanza de la familia; debía heredar un duro porvenir brillante, como siempre lo he llamado yo, y había nacido en efecto con un duro porvenir brillante bajo el brazo, mucho más que un pan. Hacia los quince años, después de haber sido educado en un colegio de monjas norteamericanas, ingresé en un internado inglés, absolutamente exclusivo y absurdo, creado por un ministro de Hacienda, un brillante alumno de Oxford que comprendió que sus hijos no podrían repetir sus hazañas en Inglaterra, y entonces compró Inglaterra y le trajo al Perú. En este colegio yo fui el miembro de la primera promoción, éramos once alumnos y dieciocho profesores, todos los días nos ponían en fila con un uniforme británico, un saco rojo, una corbata con escuditos, un gran escudo de San Jorge con el dragón y en la gorra un letrero que decía: *Honore est virtus,* y, claro, cuando nos sacaban a la ciudad de Lima la gente creía que había llegado una orquesta brasileña. Fuimos profundamente incomprendidos. El director era míster Owens, un profesor de Oxford, de éstos que había traído Juan Pardo Heren, quien desvió el río para acercarlo al colegio, porque sucumbió a su nostalgia y desvió el río

* Transcripción de la charla de A. Bryce en el Departamento de Español de la Universidad de Texas, Austin, el 30 de noviembre de 1982. El University Research Institute de esa Universidad facilitó la transcripción de éste y otros trabajos presentados en el Congreso de Literatura y Cultura en el Mundo Andino, efectuado en el Departamento de Español de la Universidad de Texas, en marzo de 1983.

Rimac para estar más cerca del colegio, trazó un puente y, finalmente, en una de las más fuertes crisis de inflación que tuvo el Perú en esos años, la famosa época de «la maquinita» de emitir billetes, don Juan Pardo venía y se acostaba en el colegio con nosotros y jamás iba al ministerio; todas las mañanas nos daba un discurso con un uniforme que le quedaba muy mal, porque era de uno de los niños, diciéndonos que éramos los futuros dirigentes de la patria Yo miraba a mis lados y veía cómo se le caía la baba a uno, en fin, era una cosa espantosa. Esto se fue convirtiendo en una obsesión en mi vida, pensar que tenía que asumir estas responsabilidades espantosas.

Mi familia había fracasado en su intento de años, en un centro especializado en Pennsylvania, de hacer hablar al mudo, y las responsabilidades se acercaban cada vez más a mí. Hasta que un día en el colegio, alguien a quien le conté aquello de cómo me pasaba yo siempre la vida yaciendo, inventando historias y que ningún libro me entretenía, me dijo que yo era un escritor, que lo contara en casa. Fui expulsado del comedor por mi padre, se armó todo un complot en la familia para que yo jamás fuera escritor, y pagué el tributo con siete años de estudios de Derecho, incluso llegué a creer en ellos en un momento y fundé con los futuros dirigentes de la patria, porque éramos todos muy amigos en la tontería, un estudio de abogados que se llamó Abogados Asociados, y, desgraciadamente, en las crónicas sociales de Lima le agregaron otra A y nos pusieron Abogados Asociados Aficionados. Nadie creyó tampoco en nosotros. Finalmente, en 1964, después de haber fracasado como abogado asociado, partí en un barco de la Marcona Mining Co., fugado de casa prácticamente, hacia Europa, a ser escritor. Hacía siete años que los profesores del colegio habían decidido que yo era escritor, había encontrado un lugar en la Universidad de Cambridge en Inglaterra, había aprobado los exámenes de ingreso y mi padre me había sacado de todos los aviones y barcos, en los cuales había tratado de partir; nunca llegué a Cambridge, cosa que después me gustó mucho, porque en realidad siempre preferí Oxford. Pero antes de llegar a Europa pasé siete años en Lima, desde que mis compañeros de colegio me hicieron una cena de despedida porque me iba a Francia a ser escritor; durante siete años tuve que sufrir el martirologio de encontrarlos por la calle y escucharlos decirme, «pero si ya te hicimos la cena de despedida, cuándo vas a ser escritor». Por otro lado, mi madre, que era profundamente francesa, en oposición a mi padre, había empezado a soñar con tener un Proust en la familia, eso decoraba bastante, y me ayudó en la fuga. La fuga de Proust o la del niño Goyito, no sé bien. Fue en octubre de 1964. Desembarqué en Dunquerque, donde se me cayó absolutamente todo el equipaje al mar, llegué a París, me instalé allí, encontré a un viejo compañero de colegio, comenzamos a vivir juntos, y me pasó una cosa espantosa, y es que comprendí que durante siete años se me había hecho dudar sobre mi vocación literaria. En 1965 me escapé de París nuevamente, me instalé en Perugia, en Italia, y allí empecé a escribir mi primer libro ante un espejo, para que fuera de verdad. Me bañé en lágrimas, fue una cosa espantosa, y escribí un libro de cuentos llamado *Huerto cerrado,* pero que yo le había puesto como título *El camino es así,* quería dar un mensaje a la humanidad, me imagino, porque todos los escritores cuando jóvenes creo que tenemos algo de carteros, por eso de dar mensajes. A Mario Vargas Llosa y Julio Ramón Ribeyro, que fueron quienes me acogieron en París y tuvieron confianza en

mí, les dije, miren; ésta ha sido mi vida, ésta ha sido mi historia, me miraron con infinita misericordia y me dijeron, «cualquier tema es bueno para la literatura». Volví a Italia feliz con aquel libro de cuentos que debía mostrarle a Mario Vargas Llosa, porque cualquier tema era bueno para la literatura, pero de un coche descapotable me robaron todos los cuentos, me robaron todo lo que había hecho en Italia durante un verano maravilloso. Fue algo espantoso, al final yo no sabía si yo era el ladrón o el acusado, porque habían detenido al ladrón, pero el ladrón era otro ladrón que había pasado después y que había encontrado ya el coche vacío, etc. Finalmente, decidí ir con Mario Vargas Llosa a contarle el drama que me había ocurrido con estos cuentos, y Mario Vargas Llosa se bañó en sudor frío, se puso en un estado tan espantoso que le tuve que decir que todo tema era bueno para la literatura; y empezar nuevamente a escribir ese libro de cuentos al cual Julio Ramón Ribeyro le puso el título de *Huerto cerrado*. Un libro donde pagaba mi tributo de lecturas desordenadas. Había empezado a leer tarde, empecé con un libro de Unamuno que hasta ahora no he dejado de leer, *La vida de Don Quijote y Sancho*, fue la primera lectura de mi vida, hecha a los dieciséis años, más o menos, y luego con una tesis sobre Ernest Hemingway me había graduado en Letras en la universidad, algo práctico que hice mientras estudié Derecho; y ese libro era una tentativa de incorporar el personaje de Nick Adams de los primeros cuentos de Hemingway a la realidad peruana. Fui muy feliz en esa época en París escribiendo ese libro de cuentos; desgraciadamente un día, un poeta peruano, un gran amigo de aquella época, pasó por París y me dijo que esos cuentos valían la pena y que había que publicarlos. Recordé el título cuando vi el libro publicado de un cuento de Hemingway que se llamaba «La corta vida feliz de Francis Macond», sentí al ver mi primer libro publicado que había terminado mi corta vida feliz y que debía asumir la espantosa responsabilidad de ser escritor. El libro fue publicado con una mención honrosa en un concurso literario, entonces muy importante, y empezó para mí una vida de escritor; e, inmediatamente, copiando a otro de mis escritores adorados, a Pío Baroja, escribí un cuento que se llamaba «Las inquietudes de Julius», «Las inquietudes de Shanti Andia», «Las inquietudes de Julius». Estaba haciendo, pues, literatura, en el fondo; ese cuento que no debió pasar las diez páginas y que nunca fue contado se convirtió en una novela de 600 páginas que se tituló más tarde *Un mundo para Julius*. Se trazaba un retrato de la oligarquía del mundo en que yo había vivido más o menos; en esa época se da el golpe militar del general Velasco, de la revolución peruana del 68, la reforma agraria del 70, y me sucede algo totalmente inesperado, y es que se me otorga el Premio Nacional de Literatura en el Perú; mi madre fue una persona absolutamente feliz, puesto que Proust vivía en París y fue a recibir el premio en mi nombre, feliz de la vida, cuando el ministro de Educación de entonces dijo que entre el general Velasco, presidente de la República, y Alfredo Bryce habían destruido a la oligarquía peruana. Mi madre fue sacada en camilla y me convertí en una especie de vergüenza prustiana.

Empezó la vida de escritor de Alfredo Bryce, al cual tuve que añadirle el apellido de Echenique, porque mi madre sufrió mucho de que no hubiese puesto su nombre en el primer libro que publiqué con sólo Alfredo Bryce; e incluso me sugirió cambiar y poner Echenique Bryce, porque los Bryce habían vivido siempre un poco aplastados

por los Echenique. Y, finalmente, tomé este nombre de Bryce Echenique y emprendí la tarea de escribir otro libro, *La felicidad ja, já,* un libro en el que hablara con mayor valentía de lo que me había preocupado siempre: la profunda decadencia de una clase social, el mundo absolutamente absurdo en el que yo siempre había vivido, un mundo totalmente anacrónico que se encarnaba en un colegio llamado San Pablo en los primeros cuatro años, después el colegio pasó a ser otra cosa; yo soy un nostálgico de la primera época del colegio, después se volvió un colegio vulgar. Y en *La felicidad ja, já* abordé los temas que más me habían aterrado, el de la locura, la debilidad física, el alcoholismo, el de la destrucción de una clase social a lo largo de una serie de cuentos.

Mientras tanto, curiosamente, la interpretación de *Un Mundo para Julius* había ido cambiando. Por un momento fue la novela de la revolución peruana, posteriormente se convirtió en el canto del cisne de una clase social y las últimas interpretaciones son que se tratan del lamento de un oligarca agonizante. Todo esto ha sido siéndome atribuido, hasta llegar yo a no saber muy bien quién era, qué eran mis obras, que yo iba dejando por allí. Algunas obsesiones empezaban a imponerse en ellas, como es la obsesión de la oralidad. Me ha obsesionado siempre la oralidad como una cosa absolutamente peruana. Yo creo, sigo creyendo, que los peruanos son maravillosos narradores orales y que son seres que reemplazan la realidad, realmente la reemplazan, por una nueva realidad verbal que transcurre después de los hechos. Mi fascinación y mi imagen para explicar esto ha sido siempre el equipo peruano de fútbol. Durante mucho tiempo, esto pasaba como la preocupación de un escritor, como una cosa literaria, pero creo que me he anticipado a verdades nacionales, puesto que sociólogos tan importantes como Abelardo Sánchez León están codificando las cosas que yo dije en conferencias, en charlas, sobre el equipo peruano de fútbol, y sobre lo que yo vivía en el Perú cuando veía jugar a este equipo, en el cual nadie osaba marcar un gol. El equipo peruano era siempre el equipo más elegante, más perfecto, el ganador moral siempre. Cuando no bien recibía la pelota un jugador la pasaba lateralmente, la perdían entre los pies, la metían al hombro, el taco, la cabeza, etc., pero siempre lateralmente y jamás de frente. Eramos siempre derrotados. Todas estas cosas han sido para mí muestras de que no me equivocaba, de que mi apuesta no era tonta, y que después de aquel partido de fútbol en que habíamos perdido por seis goles a cero, salíamos del estadio, salía la gente, yo era un observador del mundo peruano, era un ser excluido, nunca pude conversar con el pueblo peruano, siempre se reían de mí, había algo que hacía que yo hablara como en otro idioma, pero me iba a los mismos sitios, a los mismos cafés, a los mismos bares, y escuchaba cómo empieza el maravillo relato oral: si Valeriano López hubiese tomado la pelota y hubiese pasado la pelota, gol peruano. Todos los partidos se ganaban después. Esto para mí fue una obsesión y quise llevar a mi literatura esa oralidad, esa capacidad de arreglar la realidad, de burlarse de ella finalmente, de recuperarla, de ser el observador que se observa a sí mismo, observando, y de añadirle un toque de humor a esto, porque también pienso que el humor en el Perú es un elemento importantísimo para soportar una realidad insoportable. Fue así como las primeras características de mi literatura fueron esas. Yo era un escritor que había traído a la literatura peruana la oralidad, que no había existido prácticamente antes que yo, por otro lado el humor, a una literatura que

siempre era grave, que siempre era triste, que siempre era amarga, como la literatura de Arguedas o la literatura de Vargas Llosa, son unas literaturas muy duras, muy graves, y toda la literatura latinoamericana, creo yo, es una literatura en la cual el humor prácticamente no existe o muy poco; en cambio, en el Perú sí había una cierta tradición de escritores como José Díez Canseco, escritores como Ricardo Palma, pero que había desaparecido en los últimos treinta años; en todo caso, eso me importó muchísimo.

Sin embargo, mi vida transcurría en Europa. Recuerdo alguna vez conversando con Mario Vargas Llosa que le dije quisiera escribir una novela sobre París. Y él me dijo, ¿por qué quieres escribir sobre París?, y le dije porque creo que nunca he descubierto tanto hasta qué punto se es algo como en París. París es una ciudad que no sirve para otra cosa más que para mostrarle a uno hasta qué punto es extranjero, hasta qué punto es peruano, hasta qué punto aquel humor de que hablaba no sirve para nada, aquella oralidad tampoco entretiene, la cortesía es una pérdida de tiempo. Y fue así como empezó a nacer en mí la idea de explotar personajes peruanos, un poco nuevamente como Henry James lo hizo con los personajes norteamericanos. La lectura de James me apasionó siempre, bueno, después de los quince años. Y me preocupé mucho de esto en una novela que fue muy mal recibida en América Latina, porque prácticamente todo el mundo esperaba que yo siguiera haciendo eternamente mundos para Julius, que mantuviera a este niño eternamente vivo, que no se acabara esa novela, creo que esa es la explicación. Quise hacer una novela inteligente, cosa que no me salió por supuesto, quise hacer una novela astuta, quise hacer una novela caótica, quise hacer una novela sobre un personaje absolutamente loco, que es el personaje que yo más quiero de mis libros, Pedro Balbuena, de *La Pasión según San Pedro Balbuena que fue tantas veces Pedro y nunca pudo negar a nadie,* título tan largo que los editores tuvieron que reducirlo a *Tantas veces Pedro* porque no cabía en la portada. En esa novela me obsesionó eso, precisamente, ver a un peruano que se vuelve loco por insistir en ser peruano. La novela transcurre en Estados Unidos, en California una parte, otras partes en París, otras partes en otras ciudades de Francia, otras partes en Italia, etc. Y este personaje trata siempre de ser peruano y no lo logra, no es comprendido, su existencia es caótica; yo quise también hacer una novela de estructura caótica, desordenada, y, finalmente, creo que esto no lo estructuré bien, pero de todas maneras esa novela me sirvió enormemente para saber lo que quería hacer y es empezar con lo que había sido el mito de París para América Latina; empezar con la demolición de un mito, el mito de París, que para todos los latinoamericanos es algo enorme. En las primeras páginas de otra novela, *La vida exagerada de Martín Romaña,* llega Martín Romaña a París por primera vez y ve Notre-Dame, y dice en Lima era mucho más bonita. La cultura francesa desde luego es universal, dice en Lima Notre-Dame irradiaba, aquí no irradia, es una iglesia; en fin, empieza así, pero me interesó luego otra cosa y es a qué se debía también el mito de París, a una serie de escritores, y entre los cuales el más importante o el más reciente había sido Ernest Hemingway, que había inventado un París, un París maravilloso, una maravillosa mentira literaria, Hemingway fue un genial mentiroso sofisticado como diría Cocteau, y había inventado un París como Stendhal inventó un territorio de la pasión que se

llamó Italia. Martín Romaña, lector furibundo de Hemingway, adora París y se va a vivir al París de Hemingway, lógicamente se encontrará con el único París que existe, un París pequeño burgués, repugnante, de porteras, vecinas con perritos detestables que lo acusan a uno, etc., y llegará a un momento de su vida en que sentado después de muchísimos años, en París, en un café, en el mismo café en que Hemingway escribió algunos de sus cuentos, tomando exactamente el mismo vino que Hemingway, comiendo las mismas ostras, sienta un enorme deseo de irse a París. Ha olvidado completamente que vive en París. Hay otro París. Esa ha sido la última búsqueda que he emprendido, la de buscar la quintaesencia de lo peruano a través de los enfrentamientos culturales; así como Pedro Balbuena se desplazaba de un país a otro y conocía una serie de personajes, y descubre a través de los personajes femeninos, por ejemplo, que estamos lejísimos en la época en que más cerca estamos con los aviones, sin embargo, es totalmente imposible dialogar con otra persona de otro país, etc., y ser peruano; él tiene que se otra cosa, entonces se convierte lógicamente en un mitómano, una persona que inventa historias alrededor de su vida, historias que, como le dice un amigo al final, cuando ya está a punto de ser asesinado por la única persona que lo había comprendido en un instante de la vida, y que él había hecho toda una vida en torno a esta persona, un personaje llamado Sophi, va a ser asesinado y recibe una última carta de un gran amigo de él un médico peruano que no tenía ningún problema en París, se había instalado peruanísimamente en París y jamás había comprendido nada, y había podido seguir siendo peruano tranquilamente. El doctor Chumpitaz le escribe finalmente una carta, en que le dice jamás te creí nada, ninguna de tus historias, tú nunca engañaste a nadie más que a ti mismo, lo que siempre se te creyó fueron las lágrimas. Y le manda fruta, pero Pedro Balbuena ha entrado ya en la decrepitud y en la locura y ha inventado finalmente una máquina para olvidar, pero se da un día cuenta que incluso después de llegado el olvido se acuerda perfectamente de todo, de demasiadas cosas, y en el instante en que fuerza una última tentativa de olvido es asesinado por la persona que no quería ser olvidada por él. Martín Romaña, en cambio, es un personaje que vive, es más vital probablemente que Pedro Balbuena, es menos loco, porque es más observador y más constatador.

Desgraciadamente, también había tenido que enfrentarme a otro problema, el problema de que la oralidad de mis narraciones hubiesen llevado a la crítica decir que yo era un hombre que escribía eternamente su biografía. Eso me preocupaba muchísimo porque yo sabía y no quería que me dejaran olvidar mi verdadera vida. Los críticos decían le sucedió esto, le sucedió lo otro; por ejemplo, el último problema que he tenido con un crítico italiano, Walter Mauro que estaba haciendo un trabajo sobre mi obra y que había hecho todo un largo ensayo sobre el complejo de Edipo en *Un mundo para Julius* y luego comenzó a tratar el complejo de Edipo en *La vida exagerada de Martín Romaña;* estaba tan obsesionado con el complejo de Edipo que incluso cuando presentó en Italia *Un mundo para Julius* decía el señor Echenique, el señor Echenique, yo le decía, pero no mate usted a mi padre, el problema de Edipo lo tiene usted tan enorme que mata hasta mi padre, me llamo Bryce, y él insistía en decir señor Echenique; y descubrió para su profunda angustia que la madre de Julius y la madre de Martín Romaña son dos personajes totalmente diferentes, y vino

desesperado a preguntarme qué pasaba, por qué tenía dos madres; yo le dije que le iba a dar la dirección de mi madre en Lima, para que fuera a ver quién era, cuál era la realidad, y que yo tenía el derecho de fabular como todos los demás escritores. Por eso en *Martín Romaña* hice una tentativa última de desvincularme de la crítica, poniendo en actividad a un personaje llamado Alfredo Bryce Echenique cuya vida se va contando al pie de la letra: en tal año publicó tal novela, en tal año publicó tal libro y Martín Romaña lo detesta y Bryce detesta a Martín Romaña, en fin, es un odio verdadero el que hay entre estos dos personajes, probablemente en el segundo volumen termine en que uno asesina al otro, no sé bien todavía lo que voy a hacer con Martín Romaña; pero desgraciadamente José María Castellet al presentar la novela en Barcelona hace menos de un año dijo que no era tal cosa, que no había dos personajes, que era un caso típico de esquizofrenia. Entonces, claro, es una cosa muy difícil para mí ir desvinculando la realidad y la ficción. Sobre todo cuando después de un congreso de escritores en la Universidad de Berkeley me sucedió exactamente ante la vista y presencia de todos los demás escritores un capítulo entero de *Tantas veces Pedro*. Un capítulo entero sucedió en el aeropuerto varios años después, y eso ha sido el motivo por el cual se dice que son novelas de anticipación, que en realidad yo estoy escribiendo las cosas que me van a pasar. No logro escaparme a ser un verdadero escritor, a ser un escritor autor de su obra, puesto que todos estos personajes, que son ya muchos, que si yo los hubiese vivido todos estaría por lo menos decrépito, se han ido convirtiendo en apoderados míos, en alter egos míos; y yo creo que esto no viene más que de la oralidad,. del tono profundamente confesional que tiene mi literatura, que es parte de una oralidad, es parte de un estilo literario que yo he creado. Dice Abelardo Oquendo que existe lo que se llama el tono de Bryce, o lo que Wolfgang Luchting llama el tonito brayciano; una manera de hablar irónica, una manera de hablar tierna, una manera de dar constantes vueltas en torno a una misma cosa y verlas de diferentes maneras, seguir interpretando, etc. Y en *La vida exagerada de Martín Romaña* esto se había convertido para mí en un hecho adquirido, la literatura mía se había ido publicando, y quise incluso regresar al Perú, volver a ver mi madre y decirle que podía estar feliz, que finalmente Proust existía para la familia en Francia, que yo era un elemento más del decorado familiar; desgraciadamente cuando regresé, toqué la puerta, porque quise darle una sorpresa, me abrió un mayordomo nuevo que no me conocía, le dije vengo a ver a mi madre, y me dijo la señora no está, señor Proust, para usted porque está leyendo una novela de Alfredo Bryce. Fue una cosa realmente desesperante esta ubicación en el mundo de las letras y creo que también es cierto lo que dicen algunos críticos de mi literatura, sobre todo Carlos Barral, el editor de casi todos los escritores latinoamericanos, ha dicho que es una literatura profundamente insular, que no tiene precedentes dentro de la historia de la literatura latinoamericana o muy pocos, y que no producirá ningún seguidor, ningún imitador, que apareció conmigo y que desaparecerá conmigo; por lo cual voy a tratar de escribir lo más posible, incluso tal vez Martín Romaña sea el seguidor de mi estilo, el imitador de mi propia literatura. Le estoy delegando poderes cada vez más, Bryce va publicando su obra y Martín Romaña va viviendo la vida que le atribuyen a Bryce, etcétera. Lo que he podido ver en esta última novela y constatar es que el mito de la

ciudad de París ha quedado, como dice el propio Martín Romaña, a la ciudad Luz se le han quemado los plomos, y en largas conversaciones con Julio Ramón Ribeyro hemos llegado a la conclusión de que lo único que habíamos aprendido en París después de tantos años de vida en Francia, es hasta qué punto éramos peruanos y nada más. De lo demás no habíamos aprendido nada. Me interesó, eso sí, hacer la crónica también de la vida de los latinoamericanos en París, de cómo viven ese mito, de cómo sueñan con él, y cómo desde los cafés, desde las reuniones de París se va cambiando, alternando, mejorando, perfeccionando la realidad peruana, mientras está en las noticias de los periódicos es cada vez más catastrófica. Pero en París todo se va solucionando, todo se va arreglando. El tiempo pasa, la marginalidad permite extender la adolescencia hasta que lo sorprende a uno la muerte. Esto ha sido lo que se ha convertido en la obsesión de mi última novela.

Justamente al terminar la novela, donde veo cómo es mirado Martín Romaña por los demás latinoamericanos de París, y cómo en un momento dado es expulsado de todos los grupos políticos, es abandonado por sus mejores amigos, por su esposa, por todo el mundo, tachado de un oligarca podrido que no sirve para nada, absolutamente para nada. Así termina la primera parte de este díptico que se llama «Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire»; es un hombre que está rememorando su vida, ya muy mayor y escribe así su primera novela, aquella que jamás pudo escribir porque no lo dejaron los acontecimientos políticos, etc. La izquierda peruana lo obligó a escribir una novela entera sobre los sindicatos pesqueros del Perú, algo que él confesó que jamás había conocido; escribió una novela pésima que se la rechazaron y sólo antes de morir, probablemente, está escribiendo sus memorias, y de pronto se da cuenta que está alterando, transformando, que los recuerdos son olvidos, etc., y que está escribiendo su única novela. Así termina esa primera parte del «Cuaderno de navegación en un sillón Voltaire», porque está sentado en un sillón Voltaire a lo largo de toda la novela, lo cual ha motivado que muchos fotógrafos, incluso el pintor peruano Herman Brown haya venido a mi casa a hacer el retrato de Alfredo Bryce en un sillón Voltaire y han descubierto que yo nunca tuve un sillón Voltaire. Nuevamente había ya la acusación de biografía y me encontraron sentado en un cómodo sillón modernísimo, con botones, como los aviones, desilusión total.

Me interesa ahora para seguir con este enorme fresco de tantos años en París, recoger nuevamente el personaje de Martín Romaña, e introducirlo ya de frente en la realidad francesa, ya integrado totalmente a la realidad francesa, donde será descubierto por la aristocracia francesa, por la nobleza francesa, puesto que lo han convencido que no es más que un oligarca podrido, pero ahora es tachado de peligroso izquierdista, de tercermundista, de individuo activista y guerrillero, etcétera, y terminará, finalmente, sin saber quién es. Al haber escrito la historia de su vida habrá dejado de existir, lógicamente. Y de allí creo que volveré a los temas peruanos. También se me ha dicho mucho en unas críticas que mi literatura no era peruana ya, puesto que el espacio regional no existía, la región latinoamericana no estaba en ella. Sin darse cuenta que eso mismo se le había dicho a Henry James, que había sido el menos norteamericano de los escritores. Pero al final se ha visto que es el más norteamericano de todos, porque justamente supo quintaesencializar al norteamerica-

no al ponerlo en relación con otras culturas. Yo estoy tratando de hacer lo mismo porque creo que en los escritores latinoamericanos que hemos vivido un largo exilio ha habido un profundo egoísmo con la realidad que nos ha albergado. No existe París en la literatura latinoamericana de los últimos años, nadie habla de Francia, nadie habla de Europa, sin embargo, todos los escritores han vivido ahí, 20, 30 años; pocos son, sólo Ribeyro tal vez, que habla de París en algunos cuentos, Cortázar por supuesto en la maravillosa novela *Rayuela,* también se le acusó de no ser argentino, aunque no hay novela más argentina que *Rayuela.* En mi caso se ha tratado de hacer una literatura peruana, que transcurriera en París y que hablara de París, que un peruano pudiese hablar de París y hablar del Perú en París, y de lo que es la peruanidad, y de tratar de recuperar toda una experiencia vivida. Yo creo que en Francia ha habido una serie de acontecimientos sociales, económicos, políticos, que no figuran en la literatura de hombres que han vivido en París y que continúan escribiendo sobre una realidad, sobre una ciudad donde nacieron, en un país, etcétera. Lo cual quiere decir que han sido profundamente no escritores, creo yo, puesto que el deber de todo escritor es inquietarse absolutamente por el espeso bosque de la realidad, es decir, por todo lo que lo rodea a uno, absolutamente todo; yo estoy liquidando esa experiencia, tratando de terminar esta novela muy larga. La he comenzado ya, desgraciadamente este accidente de automóvil me impidió continuar, pero lo haré no bien pueda escribir a máquina, no sé escribir a mano. Y luego volver a los temas ya regionalmente situados en el Perú, puesto que me falta hacer la novela sobre aquel colegio increíble en que me eduqué, la novela de la adolescencia de la clase alta desposeída ya en el Perú por la reforma agraria, decadente totalmente, pero maravillosamente decadente. No se me acuse de reaccionario, por favor, si cuento esta maravillosa anécdota que honra, creo yo, a seres que quedaron de la noche a la mañana sin nada, todos los futuros dirigentes de la patria, se les cae siempre la baba a ellos, a sus hijos, pero son maravillosos; cuando regresé al Perú por primera vez el año 72, me invitaron a jugar un partido de fútbol en que nos enfrentábamos la primera promoción del colegio con la segunda promoción. Nos pusimos los viejos uniformes del colegio, nos vestimos de niños nuevamente, y maravillosamente se disputaba una preciosa copa de plata en la cual habían grabado tres o cuatro días después de que le habían quitado todas las tierras «Hugo Blanco, tierra o muerte venceremos».

Pregunta.—*¿Qué comentarios tiene sobre la crónica que hizo sobre Estados Unidos?*

Es una crónica que hice para un periódico mejicano. Lo reuní con otros textos sobre Fitzgerald y escritores que me gustaban en un librito, porque un escritor catalán muy amigo quería tener en su catálogo un libro mío. Fueron muy leídas en periódicos en Méjico sobre todo, y creo que en realidad más que sobre Estados Unidos hablan de América Latina, porque están contadas desde el punto de vista de los mitos del cine norteamericano que nosotros hemos visto; cuando el personaje se toma por William Holden y no sabe subirse a un tren a la carrera como William Holden, etcétera. Es un periodismo que yo empecé a hacer y que intento siempre hacer, que me gusta tanto como la literatura misma. Un periodismo un poco literario. En el fondo, muy subjetivo. Yo creo que la única manera de llegar a una objetividad total es a través de una subjetividad muy bien intencionada. Es el periodismo emotivo,

etcétera, que fue en efecto fruto de un viaje de muchos meses por el sur de los Estados Unidos, por el Deep South. Empieza en Virginia y termina en Nueva Orleans, donde fui por encargo de un periódico mejicano. Increíblemente tomaba notas de todo, absolutamente de todo lo que vi, leía todos los periódicos, pero dejaba que el azar interviniera mucho, no iba a buscar el periódico, sino que lo encontraba en el hall de un hotel, entonces leía lo que estaba leyendo la gente, penetraba al comedor y me sentaba cerca de una conversación: era un espía, en realidad, de la vida cotidiana norteamericana en esa región; y llené, lo guardo de recuerdo, un enorme cuaderno de notas. Cuando llegué a París y empecé a trabajar en función a las notas no me servían absolutamente para nada. Me di cuenta que era un periodista fracasado. Incluso había grabado algunas cosas pero no entendía lo que había grabado, y tuve que volver a escribir en base al olvido. Son textos inventados, es una ficción lo que hice. Claro, el itinerario está conservado, etcétera, pero yo creo que hablan mucho también del mito, del mito que fue para los latinoamericanos el cine de mi época, etcétera.

Pregunta.—*¿Qué conclusiones ha sacado acerca de la responsabilidad social del escritor latinoamericano?*

Una ponencia que hice en Venezuela, en el segundo congreso de escritores de lengua española, el 81, fue publicada en Caracas, en *El Nacional,* se titula «Una actitud ante el arte y la vida». Una especie de explicación de lo que es para mí la responsabilidad de un escritor. Voy a tratar de resumirlo brevísimamente. En realidad, he hablado de la responsabilidad y todo esto porque muchas veces se ha dicho de mí que soy una persona profundamente irresponsable. Mi entrevista con el general Velasco, por ejemplo, en 1972, fue una cosa absolutamente divertida y delirante. Cuando regresé a España para la presentación de *Un mundo para Julius,* una novela que había tenido mucha acogida, estaba en un estado de nervios y de depresión causados por ser escritor. Entonces la prensa española, ávida de noticias de lo que ocurría, de los fenómenos políticos que estaban ocurriendo en el Perú, me preguntaba y yo hablaba del general Velázquez. Me di cuenta de que me había equivocado de general, dije que se llamaba Velázquez; el periodista empezó a decir que yo evadía la responsabilidad y, en realidad, me equivoqué. Llegé a Lima y conté esto en una entrevista en la revista «Caretas» y dije que Velasco me parecía una persona muy agradable, muy simpática, y que me encantaría conocerlo. Inmediatamente esto fue recogido, y tuve una conversación con Velasco absolutamente delirante, me ofreció embajada, todo, y a las seis de la mañana seguíamos este trato de que todo hombre tenía un precio, y, finalmente, mi precio que fue aceptado por Velasco, quien era mucho más vivo que yo, fue una embajada en Venecia, donde yo siempre he querido vivir, esto motivó abrazos, agradecimientos, y en el momento en que abandonaba el palacio, Velasco me dijo jamás el Perú ha tenido embajada en Venecia. Este tipo de anécdotas, de bromas si se quiere, pero que son realidad, hace que muchas veces se me acuse de persona irresponsable; un escritor humorista no es un escritor irresponsable, yo creo que, como dice Cortázar, el humor es la manera de ver el lado cómicamente serio de la realidad y que es un arma increíblemente sutil, de observación, de penetración de la realidad. Lo que yo nunca he querido es asumir un rol mesiánico. Mi vida ha estado absolutamente ligada a los aspectos privados y nunca he

tenido un gran mensaje que dar y la política realmente no me interesaba; creo que los escritores estamos obligados a escribir, esa es nuestra responsabilidad, y que los deberes de un escritor están profundamente ligados a las obligaciones también de un público de dejarlo cambiar de un libro para otro totalmente. Allí creo, por ejemplo, que fui profundamente responsable cuando escribí *Tantas veces Pedro,* que era lo que yo necesitaba absolutamente escribir, y no una prolongación de *Un mundo para Julius.* E incluso cuando me presenté donde mi agente literario y el propio Carlos Barral, después de publicar *Un mundo para Julius,* con unos cuentos, cuando todo el mundo esperaba la segunda novela y me dijeron pero estás loco, cómo traes cuentos, está todo el mundo esperando otra novela tuya. Pero no me daba la gana de escribir novela, ahora quiero escribir estos cuentos; creo que así se van dando las responsabilidades y están ligadas las obligaciones del lector también, que es dejar que un escritor no escriba sobre aquello que no le interesa. Si uno opina sobre algo que no le interesa, por más que haya leído todos los libros que se hayan escrito sobre ese tema, no tendrá interés. Callarse cuando uno no sabe una cosa. Yo creo que esas son responsabilidades de un escritor; y, claro, la realidad latinoamericana es una realidad siempre urgente, siempre volcánica, y cuando llega uno a veces siempre le piden cosas tan enormes, tan diferentes a lo que es el acto solitario de escribir un libro, y uno no sabe decir que no y luego se mezcla en cosas y luego las hace mal; hay gente que sabe hacer esas cosas bien. Claro, yo he dado respuestas a veces bromistas, a veces me he equivocado, como en el caso de Velasco y Velázquez, etcétera, tal vez sea una falta de saber estar en la realidad, de saber estar en el mundo, creo que eso es lo que hace a un escritor, yo creo que el escritor es simplemente un rebelde a través de la palabra. Camus lo dice en *El hombre rebelde,* libro que me parece a mí escrito ayer, por la actualidad que tiene. Es eso lo que traté de explicar en este artículo, en esta ponencia que hice en Caracas, cuáles eran los deberes y las responsabilidades de un escritor. Yo creo que uno de los grandes defectos de una cierta literatura latinoamericana, maravillosamente superados ya por novelas como *Cien años de soledad,* que es una maravilla como está superada toda esa problemática, fue el maniqueísmo que ha habido en la literatura latinoamericana de una escritura de denuncia, que denunciaba lo mal que estaba un minero en la mina, pero ¿quién leía el libro?, el dueño de la mina. Pasado ese hecho injusto la obra carecía totalmente de valor; había que interesarse por el minero, el dueño y el obrero, yo creo que el escritor es un hombre que tiene que tener ese don o cualidad monstruosa, si se quiere, la palabra pertenece al campo de la psicología anglosajona, empaty, interesante por el bien y el mal, el verdugo y la víctima poner exactamente la misma cantidad de interés, y estar en todos sus personajes, yo creo que lo otro es panfleto, claro, con toda la eficacia de un buen panfleto, con datos estadísticos, etcétera; creo que la literatura tiene otra función, no es en absoluto inmediata, en la que el escritor es una persona, nuevamente lo vuelvo a decir, interesada por el enorme espeso, bosque de la realidad. Todo le debe interesar o si no le interesa, no escribir sobre ello, callarse. Eso ha sido para mí la explicación que di porque justamente, y creo que si mencionaba esta palabra, y agradezco la pregunta, de responsabilidades porque muchas veces me han tratado de irresponsable, y esta vez me expliqué, porque realmente ya estaba un poco cansado de que me trataran de irresponsable cuando yo

estaba escribiendo una obra que se publicaba, que existía. En la Universidad Menéndez Pelayo un escritor español empezó diciendo que ser escritor era ganar estatus social, y yo le dije perdóname, para mí ser escritor ha sido perder todo mi estatus social; cada día estoy pendiente de un trabajo, de llegarme un cheque, ha sido realmente una lucha heroica para llegar a ser escritor y ya no poder dejar de serlo nunca, y he aguantado muchas cosas que jamás hubiera tenido que aguantar si me hubiese quedado en el Perú, y me molestaba porque yo en el congreso de escritores aseguraba la nota del humor, siempre quedaba por el irresponsable, por el loco, por el hombre que no se enfrenta a la realidad, y creo que siempre la he enfrentado en la medida de mis posibilidades. Tal vez si he aludido a ese problema es porque me queda el eco, la angustia, que me produce. Tal vez la mejor respuesta que puedo dar es que en Caracas fui absuelto.

ALFREDO BRYCE ECHENIQUE
16 Rue du Carré-du-Roi
34000 MONTPELLIER (Francia)

Relectura de la Mistral

Con premio nobel y todo y cierta vigencia de su prosa crecientemente rescatada y publicada a lo extenso de estos últimos cinco años en volúmenes caudalosos, es un hecho que —entre tanto originalismo y experimentalismo— Gabriela y sus *Materias* no están en la cresta de la gloria. Excluida del santoral de los *fundadores* por novecentista de esencias retardatarias, según la temprana excomunión de Anguita y Teitelboim en la *Antología de la Poesía Chilena Nueva* de 1935 y hoy mismo por telúrica y hasta por *crística,* ya es tópico el desdén por su palabra. No; se ve que no. Que no es modelo de ninguna «mode» como no lo fue nunca, ni parece haber registrado la mutación de las vanguardias —ni la de las de las estrellas, por fugaces, claro está—, y todavía se la aparta hacia la órbita del posmodernismo proscribiéndola del todo de la modernidad y la conciencia del lenguaje. Si, por ejemplo, aceptamos la imantación de cuatro grandes nombres o puntos cardinales en dos líneas que se cortan hasta casi configurar una brújula: la línea en verticalidad de Huidobro-Paz (esos hiperlúcidos de la mayor modernidad) y esa otra, la transversal, que pasa por Vallejo y por Neruda como poetas de la existencia, ¿dónde situar, hacia cuál de esos polos, a la autora de *Tala* y de *Lagar* y de ese poema de su *Chile inconcluso y longilíneo,* que dejó inédito y bárbaro? ¿Demasiado pathos, demasiada desolación? —pienso en su primer libro del 22 impreso en Nueva York por el Instituto de las Españas—: ¿desgarrón afectivo demasiado? ¿O mala suerte para la resonancia, y nada más? ¿Pero qué es por último eso? ¡Vigencia, resonancia!

Porque ahí anda intacta la cuenta-mundo en ese vislumbre de eternidad «diciendo el vuelo de los pájaros, el pan, la sal, el muro, los instrumentos, las faenas», el rehallazgo: montañas, arenales, piedras. Despojo, desollamiento. No insistir en lo muy sabido: ese «trauma primario de lo natural» del que parecemos estar transidos todos los poetas de nuestra América de abajo: «Ese magma primordial en su más rudimentaria uniformidad desde donde el visionario dice su balbuceo; esos dominios imprecisos en los que van sucediéndose y configurándose lo físico, lo mineral, lo vegetal, lo inerte y lo sensible, lo viviente, lo instintivo de ritmos y de lavas, como si desde allí buscara forma, lentamente y desde lo oscuro, la materia original, y empezaran a producirse los primeros movimientos elementales; esas irritaciones rudimentarias de pesantez, densidad, tacto, humedad, penumbra, nebulosa germinal en el silencio todavía sin nombre». Coincido con eso cuando yo mismo le he dicho alguna vez al silencio:

Oh voz, única voz, todo el hueco del mar,
todo el hueco del mar no bastaría,

todo el hueco del cielo,
toda la cavidad de la hermosura
no bastaría para contenerte,
y aunque el hombre callara y este mundo se hundiera,
oh majestad, tú nunca,
tú nunca cesarías de estar en todas partes,
porque te sobra el tiempo y el ser, única voz,
porque estás y no estás, y casi eres mi Dios.
y casi eres mi padre cuando estoy más oscuro.

—«Es como si el poeta ayudara a la materia a engendrarse, junto con engendrarse a sí mismo.» Pensando acaso en esto llamó ella una vez al joven Neruda de las *Residencias* «un místico de la materia» por la coincidencia o consonancia con su propio sistema poético-teogónico, tan próximo a «ciertas teogonías de los antiguos griegos que hablaban del cielo, de la tierra, de la ascendencia de dioses enlazados oscuramente a la raza de los hombres»; y de las cosas-cosas:

miradas de nadie, sabidas
sólo de la tierra mágica...

Suelo oír y leer por ahí que la sacralización en vida deterioró el portento de su obra hasta el punto de que tanta ejemplaridad o representatividad pedagógica o americanista hizo huir a los lectores; y a los críticos huir. ¿Pero no será eso más bien una limitación de los unos y los otros, encandilados por tanto y tanto vanguardismo?

«Los vanguardismos, dice Lihn con razón, pasaron, y ella se quedó organizando, puliendo, diversificando, enriqueciendo un lenguaje que no heredaría nadie.» ¿Nadie?, pregunto yo. ¿Quién es nadie? ¿Algún poeta es nadie, esto es, alguno es único alguna vez? Pero está escrito que «el poeta es un ser atrapado en una relación dialéctica (transferencia, repetición, error, comunicación) con otro u otros poetas», y esto es lo que hace la aproximación y hasta el vaivén en el registro de las adhesiones y rechazos.

Pertenezco a una generación que renegó de ella o por lo menos no la oyó. O no la supo oír, atenta como estaba esa promoción al gran juego de las mareas parisinas cuya resaca nos llegaba por las revistas *Minotaure*, la *Révolution Surréaliste* y otras. Estoy pensando en los que teníamos veinte años el 38, allá en Santiago de Chile; ese año sintomático y crítico, el de nuestro Frente Popular, un poco en la ola de Leon Blum y de Manuel Azaña. Cuando el 53 fui a dar a la Unesco de París con una de esas becas para escritores, Roger Caillois me preguntó por lo que prefería en ella y para mi vergüenza sólo pude atinar a responderle con algunas conjeturas. A contarle que en el 48 me había honrado con una carta celebratoria exaltando en mi palabra áspera lo que ella llamaba «la materia preciosa» de ese primer libro mío: *La Miseria del Hombre*. ¡Vaguedades mías inexcusables ante un lúcido como Caillois, con un dominio incomparable lo mismo del pensamiento surrealista que del de la Mistral, a quien tradujo al francés como ninguno!

No hay poema suyo en el cual la sustancia de las cosas no esté presente, dice

Valéry, aludiendo no sólo a sus textos registrados con el designio de *Materias* en Tala: «el pan, el agua, la sal, el aire, la luz, las alondras, las montañas, las frutas, el juego, la casa, la tierra, sino a las criaturas todas». Y ella, por su parte.

«Andan en mi sangre disueltos los metales de mis cerros de Coquimbo y, escribiendo o viviendo, las imágenes nuevas me nacen siempre sobre el subsuelo de la infancia: salí de un laberinto de cerros y algo de ese nudo sin desatadura posible queda en lo que hago, sea prosa o verso.»

E insistiendo en el ensimismamiento prosigue así la sonámbula:

«La poesía es en mí, sencillamente, un rezago, un sedimento de la infancia sumergida, y esta palabra que hago me lava de los polvos del mundo y hasta de no sé qué vileza esencial parecida a lo que llamamos el pecado del origen, pero acaso ese pecado no sea sino nuestra caída en la expresión racional y antirrítmica a la cual bajó el género humano.»

El otro día en octubre —primavera de Chile del 82— fuimos con mi mujer por esos cerros que son también los míos tutelares. Fuimos ahí *a nada,* acaso únicamente tras el zumbido del Principio. Pues ahí duermen al sol todos los Rojas del planeta, y los abuelos que enterramos —eso lo dice ella— van y vienen interviniendo, insuflándose en el aliento y las potencias nuestras hasta el punto de que no vivimos una sola hora sin ellos, y los nietos eufóricos no hacemos más que un relevo parcial de los viejos. ¡Disfrazados de locos!, agrego yo, para incluir en la genealogía al mismísimo Apollinaire.

Qué aire traslúcido el de Montegrande. Eso lo saben hasta los astrónomos que instalaron por ahí la estación internacional de Tololo conocida en el ancho mundo, desde donde juegan a mirar a las estrellas. No hay Himalaya comparable para eso.

—¿Y la escuela donde creció esa niña?, pregunto yo. ¿Dónde está la escuela?

—Junto a la iglesia, entre el pimiento y la iglesia, *allicito,* nos dice una paisana octogenaria, a quien primero consulto en mi peregrinación a las fuentes.

—¿Y usted la vio o supo de ella alguna vez?

—Yo no la *vide* nunca, pero *me hablaron.*

—¿Qué le dijeron?

—Que le decían la «pava»; así le decían a la Lucila esa; o Gabriela, como se puso ella después.

—¿La «pava»?

—Sí, porque era una muchacha tan crecida con ese pañuelo de loca en la cabeza; que no hablaba con nadie ni miraba a nadie. ¡A las puras piedras miraba! Anoto en esta misma libretita: «18 de octubre de 1982. Doña Bella Merino Paz dice que le decían "la pava".»

El sol nos quema hasta la asfixia encima de estos dos mil metros, o 2.500, que parecen cinco mil y paramos rápido al otro lado del camino pedregoso. Ahí mismo está la tumba como ella lo quiso. Y no en Nueva York donde murió el 57: «Tal vez moriré haciéndome dormir, vuelta madre de mí misma.» ¡Qué importa la feísima armazón de cemento y de mármol incrustado de latón o de oro; ese mal gusto tan chileno! ¿Qué importa ante tanta majestad? Allí duermen sus infancias frente al poderío de esos cerros que de veras «son cien montañas o son más». Adivinen qué

había esa mañana sobre la tumba. ¿Flores? ¡Qué flores! ¡Ovejas! Ovejas y más ovejas a todo sol, que balaban.

Por mi parte me crié oyendo hablar de ella, pero no como de una diosa, sino por paisana de mi gente: los Pizarro Pizarro, los Rojas Villalón, unos Alvarez por ahí y unos de la Rivera que la trataron en Tongoy o en Tamaya, en Paihuano, en Limarí, o en Cogotí, o en Zorrilla; o más arriba en lo castizo de La Serena; gente mía que debió emigrar por la costa difícil desde Coquimbo a Arauco —recién entrado el siglo— a bordo del Guayacán, dejando aquellos huertos bíblicos por lo abierto y tormentoso del océano.

Así, casi simultáneas, empezarían a bajar hacia el sur en los días del Centenario las dos vetas de mi parentela en un trasbordo apresurado por mejorar de suerte con la manía ambulatoria de los chilenos. ¿Pero qué podrían con la lluvia y los ventarrones del golfo turbulento las hijas y los hijos del mismo valle mistraliano, perdida ahora la transparencia cálida del sol por la otra patria pequeña, áspera y estallante de Baldomero Lillo?

Piques de Millaneco y de la Amalia, de la Fortuna y Bocalebu, sólo yo me sé el horror de esos chiflones insanos con sus pulperías y sus fichas, el luto por el muerto, la viudez de mi madre, y ese invierno, ese invierno que no paraba nunca. Pero el carbón tenía que subir hasta la fundición cuprífera de Tamaya y el negocio era ése, José Pedro Urmeneta y compañía, de Coquimbo hasta Lebu, de Lebu hasta Coquimbo, leguas de agua: de aquí para allá, de allá para acá. Está escrito que la loca geografía no va con lo sedentario y exige recomenzarlo todo en el ejercicio nada idílico de unas marchas forzadas, como lo dijo ella en su *Chile y la piedra*. Cierto es que la clave primordial de sus visiones es la patria inmediata de la infancia como si en ella y desde ella se suspendiera el tiempo «errante y todo, soy una tradicionalista que sigue viviendo en el valle de Elqui de su infancia». Pero la cordillera viva que fue siempre Gabriela nos enseñó la piedra fundadora como nadie. Así, se lo dijo una vez a Alfonso Reyes, el mexicano de la región más transparente: «Esto de haberse rozado en la infancia con las rocas es algo muy trascedental.»

Así también —hallazgo y más hallazgo— viniera a entrar yo mismo en la materia *porfiada y ácida* de las piedras el cuarenta y dos sin más impulso que el tirón de mi pasión, harto ya del Santiago-capital-de-no-sé-qué, como lo dije tantas veces.

Y harto además del opio viejo de esas mandrágoras, más livianas de liviandad literaria que venenosas.

Algo tendría que ver en la búsqueda el llamado de los cerros donde anduvieron antes los otros Rojas míos cateadores. Lo cierto es que la Sierra de Domeyko —y ya estamos entonces entrando pedregosos por Huasco Alto— me acogió a tres mil metros como a un hijo; y yo que había andado andando tanto, buscando tanta poesía con locura en los libros, amor con locura, Dios con locura y libertad, me encontré ahí de golpe con eso que era piedra y parto al mismo tiempo, fundamento o, por lo menos, rescate de tantas cosas, y asfixia para respirar de veras, y mestizaje. Todo ello sin olvidar por un minuto el carbón original de mi roquerío suboceánico.

Soy mistraliano, ¿y qué? Y el mundo me ha hechizado como a ella. Como a Quevedo me ha hechizado.

«Amo las cosas que nunca tuve
con las otras que ya no tengo.»

Toco el aire tres veces para conjurar lo numinoso:

1. Creo en el parentesco entre las cosas todas, el largo parentesco.

2. Creo —dicha o desdicha— en que todo es mudanza para ser. Para ser y más ser, y en eso andamos los poetas. Tal vez por eso mismo no funcionemos bien en ningún negocio: ni del este ni del oeste. Y nuestro negocio único tenga que ser la libertad.

3. Creo, en fin, en el zumbido del principio en cuanto mi diálogo es con el enigma que puede más que toda lucidez.

Todo crece con el ritmo. El alerce, por ejemplo, ese árbol previo al diluvio que únicamente germina en lo austral del Nuevo Extremo, y no muere. Casi no muere. ¿Saben cuánto es, en tiempo de reloj, lo que demora este moroso hasta llegar a ser en plenitud de árbol? ¡Dos mil quinientos años! Vivacidad como la suya, perseverancia en su ser spinozianamente hablando. A menudo hablo con ellos allá abajo en esos bosques del Reloncaví. Lo muy curioso, ¿sabían ustedes?, es que el alerce lo resiste todo como el poeta: las tormentas, el hambre. Y, aun bajo el cataclismo, algo perdura de él: «non omnis moriar», como dijo el viejo Horacio. No me moriré del todo.

Caso concreto, con la prueba científica que corresponde: hay un islote recién nacido que parece un gigantesco antifaz y que está situado en bahía Foster al sur del sur de Chile. Emergió con la erupción de un volcán el 4 de diciembre de 1967 y vino al mundo, al cabo de no sé cuántos milenios de hundimiento, con un solo vestigio arbóreo impresionante intacto. El peritaje en Alemania dijo: alerce.

Tantas cosas, dirán mis oyentes, y ninguna. Me habría gustado mostrar desde el «neuma» vivo lo que me acerca y lo que me aleja del juego mistraliano, y vine a parar en esto del alerce por aquello del largo parentesco entre las cosas.

Para cerrar propongo un único ejercicio sin explicación alguna: el tratamiento del motivo de la piedra fundadora, en ella y en mí. Tratamiento que por cierto no es el de Darío en *Lo Fatal:*

«Y más la piedra dura porque ésa ya no siente.»

Acepten, quieran ustedes aceptar esta piedra de la Mistral y mía como parca contribución a este bello simposio sobre Literatura y Cultura en los Países Andinos.

Ella dijo así:

ELOGIO

Las piedras arrodilladas, las piedras
que cabalgan y las que no quieren
voltearse nunca, como un corazón
demasiado rendido.

Las piedras que descansan de espaldas
como guerreros muertos y tienen
sus lagas tapadas de puro silencio,
no de venda.

Las piedras que tienen los gestos esparcidos,
perdidos como hijos, en una
sierra la ceja y en el poyo un tobillo.

Las piedras que se acuerdan de su rostro
junto y querrían reunirlo, gesto a
gesto algún día.

Las piedras amodorradas ricas de
sueño, como la pimienta de esencia,
pesadas como el árbol de coyunturas,
la piedra que aprieta salvajamente
su tesoro de sueño absoluto.

Las piedras arrodilladas, las piedras incorporadas,
las piedras que cabalgan, y
las que no quieren voltearse nunca, igual
que corazones demasiado rendidos.

Las piedras mudas, de tener el corazón
más cargado de pasión que sea dable
y que por no despertar su almendra vertiginosa...

Hasta ahí las líneas rituales.

Después de casi diez años volví a Chile como un Ulises más a su Itaca remota. Cada tarde salía en mi viejo automóvil a mirar la luz —ya ido el sol— Chillán de Chile adentro, hacia un paraje portentoso donde los dos sistemas cordilleranos, el de los Andes y el de la Costa, se abrazan hasta casi juntarse en un abrazo de luz, la bóveda libérrima y altísima. Por contraste, lo que más me fascinaba en ese rehallazgo eran las piedras. Y había una que me llamaba como si fuera yo mismo. ¡La gente mía y yo en la cerrazón de ella! Salté desde lo hondo en un proyecto, cómo decirlo, de *nacer* ¿Hacia dónde? y escribí casi ciego:

LA PIEDRA

Por culpa de nadie habrá llorado esta piedra.

Habrá dormido en lo aciago
de su madre esta piedra
precipicia
unimiento cerebral
al ritmo
de donde vino llameada

y apagada, habrá visto
lo no visto con
los otros ojos de la música, y
así, con mansedumbre, acostándose
en la fragilidad de lo informe, seca
la opaca habráse anoche sin
ruido de albastros contra la cerrazón
ido.

Vacilado no habrá por esta decisión
de la imperfección de su figura que por oscura no vio nunca nadie
porque nadie las ve nunca a esas piedras que son de nadie
en la excrecencia de una opacidad
que más bien las enfría ahí al tacto como nubes
neutras, amorfas, sin lo airoso
del mármol ni lo lujoso
de la turquesa, ¡tan ambiguas
si se quiere pero por eso mismo tan próximas!

No, vacilado no; habrá salido
por demás intacta con su traza ferruginosa
y celestial, le habrá a lo sumo dicho al árbol: —Adiós
árbol que me diste sombra; al río: —Adiós
río que hablaste por mí, lluvia, adiós,
que me mojaste. Adiós,
mariposa blanca.

Por culpa de nadie habrá llorado esta piedra.

GONZALO ROJAS
Torreón del Renegado
Casilla 124
CHILLÁN (Chile)

«Antes de escribir estas líneas»

Antes de escribir estas líneas durante varios días dejé un papel en blanco sobre la mesa. Lo miraba en las mañanas cuando salía a mis obligaciones, y allí estaba: blanco, rectangular y vacío.

Cuando regresaba por las noches continuaba exactamente igual. Nada lo había alterado. Seguía en el mismo sitio: blanco, rectangular y vacío.

Transcurrieron algunos días y, finalmente, perdí las esperanzas y comprendí que nadie lo haría por mí. Tenía que escribir lo que estoy leyéndoles. Estas pocas páginas en las que he tratado con enorme dificultad de hablar sobre un tema que no domino y que me produce un gran pudor: me estoy refiriendo a mi trabajo de muchos años, a mi poesía.

Encontrar una coherencia entre estos textos y las circunstancias en que han sido escritos sería lo indicado. Ejercitar lo que Roger Caillois llama «la imaginación justa». Es decir, poner los pies en algún lugar de la realidad y repetir en este pequeño testimonio, lo que creo haber perseguido siempre con la escritura: no evadir la realidad sino explorarla, encontrarle un sentido, convivir con ella, asumirla.

Terminada esta frase, me doy cuenta de mi pretensión, pues sé perfectamente que no lograré este propósito, en la misma medida en que mi poesía tampoco lo ha conseguido jamás.

Este acoso de la realidad al que estoy haciendo mención no es sino un pretexto más para continuar creyendo que podemos librarnos de ella, ser «otros» y no aceptar que es ella la que produce nuestros fantasmas, obsesiones y deseos. Que es ella la única que dicta nuestros crímenes o nuestros sueños.

Alguien ha dicho algo que para mí es cierto: que la poesía es un vicio que se adquiere con la infancia. También es cierto que algunos se curan con los años, y que otros quedamos enredados para siempre en sus buenas o malas artes.

En mi caso particular todo comenzó desde muy niña, como un juego bastante secreto y obsesivo. Recuerdo muy claramente que no me gustaba demasiado lo que me rodeaba y que, al mismo tiempo, me gustaban demasiado las palabras, su sinsentido, su música.

Recuerdo, también, que podía y solía repetir una misma palabra durante mucho rato, palabras especiales que tenían una rara fascinación en mis oídos y en mi mente. Las repetía sin fatiga, las decía al revés, tan rápido como me fuera posible. O demasiado despacio, alargándolas, estirándolas, adelgazándolas. También podía usarlas para lo que no se debía, o invertía sus sílabas o cambiaba sus acentos, sin otra regla que mi humor o mi voluntad.

Más tarde, un poco más cerca de la adolescencia, estas palabras —no las de todos

los días—, sino las de mi pequeño juego, comenzaron a adquirir su propio sentido y, cuando no lo encontraban, a reclamarlo.

Vinieron las frecuentes y numerosas preguntas de esa edad, y la evidente sordera de los mayores. Nada ni nadie conseguía aplacar mis tempores ni satisfacer mis dudas.

Entonces, opté por responderme a mí misma, buscándole una variación a mi viejo juego: escondiéndome en lo que se podría llamar mi propio discurso, trataba de confundirme con algo o alguien diferente y de hablar con otra voz en la que me esforzaba en no reconocer la mía.

Así, poco a poco, me fui aventurando en una región cada vez más imprecisa y delgada de mi pensamiento. Siempre movida por estas pequeñas palabras y sonidos que inventaba, aprendí a irme cada vez un poco más lejos de los objetos y de los gestos y también aprendí a regresar acompañada por pequeños objetos, extraños restos, fragmentos de cosas misteriosas y aparentemente irreconocibles.

Con estos primeros intentos de poemas en mis cuadernos, pasé por la escuela y llegué hasta la universidad.

Conocer a alguien como Sebastián Salazar Bondy, recién llegada a la universidad y frecuentar a través de él a un grupo de jóvenes poetas, fue toda una revelación para mí y un cambio fundamental en mi vida.

Lecturas, conversaciones y discusiones apasionantes, comenzaron a llenar los días, las tardes y las noches.

En contraste con mi experiencia propiamente dicha de estudiante en un mundo de hombres, el mundo de la universidad peruana a mediados de los años cuarenta, experiencia que no fue especialmente grata ni fácil mi entrada al grupo de los jóvenes escritores que he mencionado fue absolutamente natural. De inmediato me sentí aceptada sin reparos, no obstante mi escasísimo o ningún mérito. Me prestaron los libros que leían y así fui descubriendo autores totalmente desconocidos en lecturas voraces, incesantes, renovadas y muy poco ortodoxas. Lecturas que no vinieron solas, sino acompañadas con un interés común por la pintura, la música y el teatro.

Recuerdo aún las pálidas reproducciones que nos permitieron descubrir el cubismo y confundir como se debe a Braque con Picasso y a Picasso con Juan Grís. También aquellas largas sesiones de música, escuchando por primerísima vez a Schönberg o Bartok; y cómo, no obstante, la precariedad económica de nuestros bolsillos de estudiantes, tratábamos de no perdernos el estreno de alguna pieza de teatro que nos interesaba.

Pero esto no fue todo, pues le debo a Sebastián Salazar Bondy algo más. Gracias a él conocí, por primera vez, también a escritores de carne y hueso; poetas y novelistas que caminaban por las calles de Lima. Los mayores, los mejores, que siempre había admirado y mirado de lejos con un respeto casi reverencial.

Entre ellos, dos en particular: un novelista y un poeta. O, mejor dicho, dos poetas quienes nos revelaron cosas muy diferentes pero igualmente valiosas.

Esta vez he hablado en plural porque creo que esta experiencia fue común a toda mi generación.

Me estoy refiriendo a José María Arguedas y a Emilio Adolfo Westphalen, y a sus respectivas obras y personalidades. La poesía que escribo no sería la que es sin

esas dos influencias que jamás se me impusieron de manera inmediata ni anècdótica, sino, más bien, en esa forma sutil, misteriosa, velada y alusiva, con que suele trabajar en nuestro subconsciente la realidad: creando ecos, correspondencias y formas que la imaginación puede trabajar y devolver trasmutados, convertidos en escritura.

Si bien es cierto que ya había tenido noticias, por pequeñas lecturas previas, de la existencia histórica de André Breton y su grupo, Emilio Adolfo Westphalen significó la encarnación viva y próxima del surrealismo, su libertad y su rigor. El mundo —mi mundo— se hizo mayor, más grande y respirable gracias a la lectura de su poesía. No sólo era la belleza de las imágenes lo que me seducía, ni lo insólito de ellas ni la posibilidad de encuentros con el azar. Había en la lección de surrealismo que me daba Westphalen, algo que trascendía a la pura literatura, y que tenía que hacer con la dignidad del espíritu y de la inteligencia.

Por otro camino no fue menor ni menos importante la enseñanza de Arguedas. Su manera de vivir, de hablar, de ver el mundo y su obra, especialmente su obra, constituyeron la revelación de una verdad oscura, dolorosa e impronunciable, con la que hemos nacido todos los peruanos, aunque pretendamos ignorarla.

A él le debe mi poesía no la forma ni la intención inmediata, sino su paisaje más profundo, algo semejante a la sangre o a las raíces. Algo que más tarde, mucho más tarde, en París, se convirtió en mi primer poema legible y adulto, al cual titulé en secreto homenaje a Arguedas: *«Puerto Supe»*.

He mencionado París, que fue una etapa definitiva de mi aventura. A partir de allí, de París, ya no pude volver atrás.

Siempre he pensado que el destino ha sido demasiado generoso conmigo, en lo que se refiere a mi vocación por la literatura, pues siempre la ha alimentado con extraordinarios encuentros y amistades. Existen, es verdad, un instinto y un azar «electivos». Sólo así puedo explicarme también por qué tuve la suerte de toparme durante aquel frío y oscuro invierno de un París de posguerra con una persona como Octavio Paz. Sin su ejemplo, jamás hubiera perseverado en mi empeño de escribir poesía, o tal vez hubiera pasado a su lado maltratándola, confundiéndola, traicionándola. Y en verdad no me estoy refiriendo en absoluto a los resultados, sino a la intención que se puede o debe tener frente a ella. Intención presentida ya en la actitud de Westphalen.

A través de Paz y del poeta nicaragüense Carlos Martínez Rivas, comprendí y aprendí que la poesía es un trabajo de todos los días, y que no la elegimos sino que nos elige, que no nos pertenece sino que le pertenecemos, que no es otra cosa que la realidad y a la vez su única y legítima puerta de escape.

En un ensayo, en el que se refiere precisamente a esa época, Octavio Paz, ha contado cuál fue la experiencia de un grupo de personas, escritores y artistas en su mayoría latinoamericanos, que compartió con él aquellos tiempos poco felices que significaron los años inmediatamente posteriores a la última guerra. Habla de un túnel largo que se abrió ante nosotros, un túnel que exploramos juntos «como se explora un continente desierto, una enfermedad, una prisión».

Es verdad, como lo hice, que aprendimos no sólo a conocer nuestro túnel, sino a reconocerlo y aceptarlo. Algunos usamos la poesía, y la continuamos usando todavía

con ese propósito. Se trataba y se trata de darle nombre a todas las sombras, a todos los fantasmas de ese túnel; de domesticarlos con la palabra o con el canto, de confundirnos con ellos, de ser ellos, de asumirlos.

Para mí no fueron tan claras las cosas en un primer momento. Sumé mi pequeña voz a ese coro de los mejores. Los imité. Desentoné como se debe, seguí escribiendo.

Si es cierto que conocí al Breton de los libros y los manifiestos por obra de Westphalen, la amistad de Paz me permitió acercarme a él de otra manera y sentarme a su mesa en el café de la Place Blanche, allí pude escucharlo a mis anchas y admirar hasta la saciedad la majestad leonina de sus gestos y de su mirada.

Pero París tenía que acabarse. Era como si se hubiera terminado, agotado un tiempo, un ciclo, y que en otro lado del mundo, justamente desde donde había partido, en el Perú, me estuviera esperando lo que precisamente había salido a buscar.

Florencia fue la ciudad de salida, la de los adioses, la de las mejores revelaciones, que siempre, hélas, son las últimas. Pero no se trataba de un regreso forzado sino de una elección alimentada por un propósito.

Propósito de preservar una recién nacida identidad, que tenía que ver profundamente con lo que estaba tratando de expresar con mis poemas.

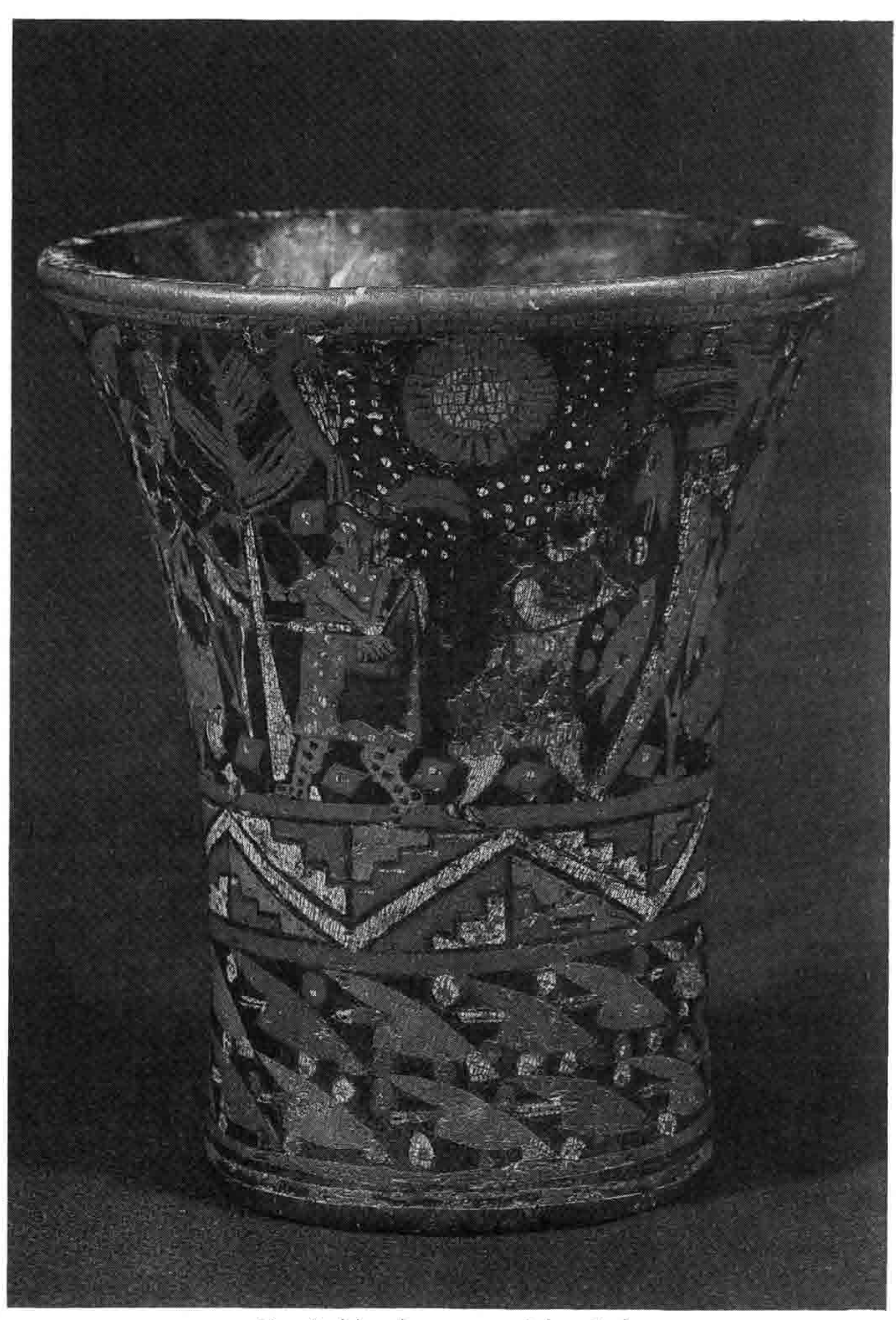
Fue también por eso, seguramente, que ya desde antes había estado tratando de no perderme en el vértigo de aquellos tiempos, de no ser devorada y consumida por un mundo que me era extraño, con otra lengua, otras costumbres, otros dioses y otros muertos.

En aquel trance había echado mano a lo único que, en ese magnífico caos, reconocí como mío: mi memoria. Y traté de recordar los cantos peruanos, lejanísimos y misteriosos de Arguedas, y de nombrar y recrear mis paisajes de infancia, y llevar mis animales y mis astros, enormemente altos y distantes, hasta mi pequeña ventana de la Rue de Lanneau, en pleno barrio latino.

Lo que pasó después, lo demás, si no está escondido entre mis poemas, está entonces definitivamente perdido. Hablo de lo que hace la vida de cualquier persona, de cualquier mujer, como es mi caso. La casa, el amor, los niños, la lectura, la música, los viajes, la ciudad, y también el tedio, el dolor, la impotencia, la soledad y el silencio.

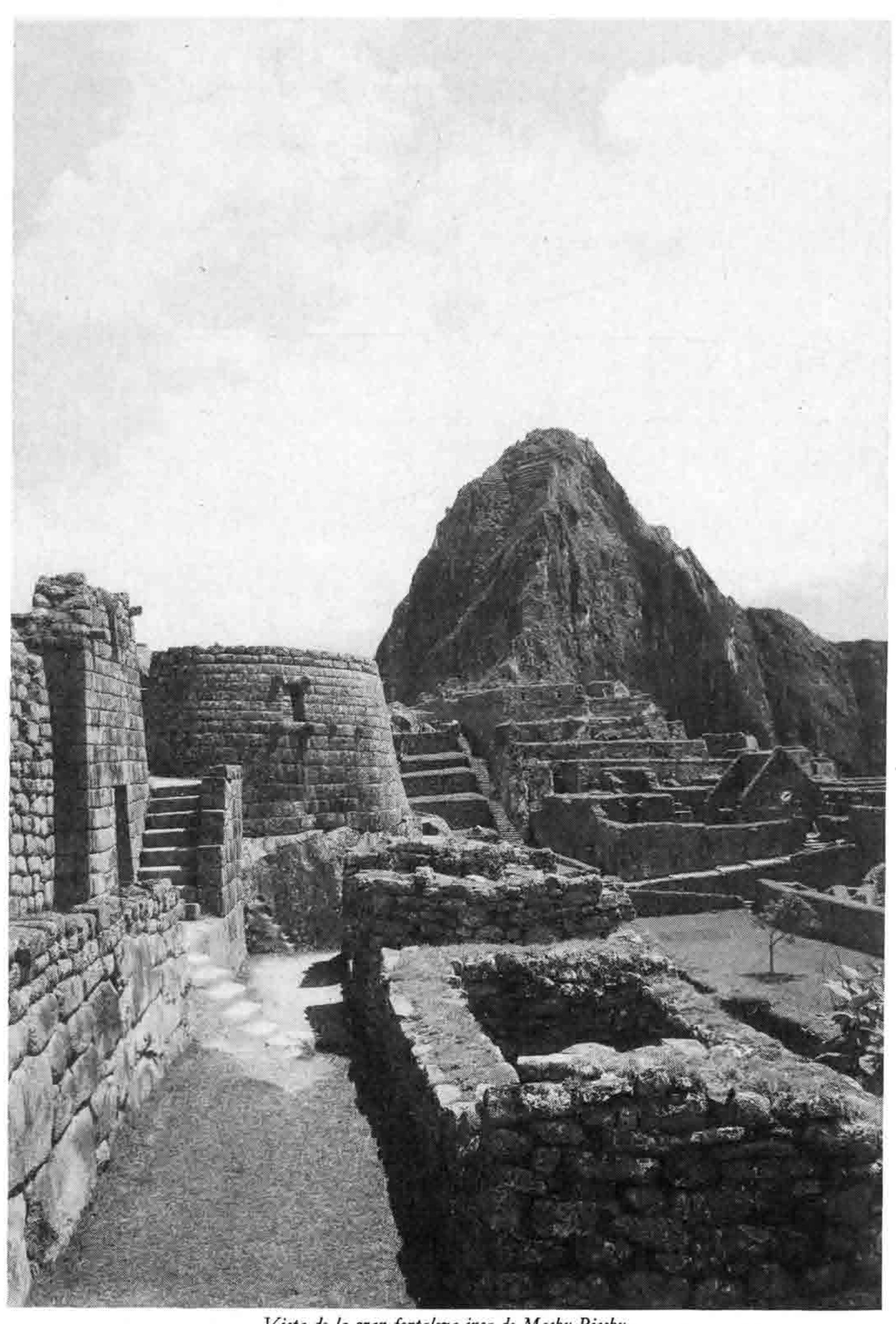
Las dos caras enemigas reconciliadas por ese activo sueño que puede ser la poesía.

BLANCA VARELA
Fondo de Cultura Internacional
Berlín 238
LIMA 18 (Perú)



Vaso ritual decorado con escenas agrícolas y rituales.

Monografías



Vista de la gran fortaleza inca de Machu Picchu.

La Florida, del Inca Garcilaso: notas sobre la problematización del discurso histórico en los siglos XVI y XVII

Los datos más elementales confirman en seguida que la obra del Inca Garcilaso de la Vega (1536-1616) ha despertado, a lo largo de muchos años, el interés de investigadores y comentaristas de todas las latitudes [1]. Con toda seguridad, ese creciente interés de tantos alude a la inmensa riqueza de sus textos. Pero desafortunadamente en muchos casos el afán de contradecirle ha sido más pertinaz que el deseo de comprenderle. Sabemos, por otra parte, que mucho de lo que se ha escrito sobre las obras del Inca ha derivado en polémicas ingenuas que niegan o reivindican las aportaciones muy disímiles que recogen *La Florida* (1605) y los *Comentarios reales* (1609-1617) [2]. Y si califico de ingenuas muchas de las controversias gestadas por las narraciones de Garcilaso, es porque suelen ser el producto de lecturas que rara vez trascienden la epidermis semántica de sus textos; y han sido, por lo general, apreciaciones parciales de sus textos motivadas, con frecuencia, por un trasnochado positivismo histórico que para nada figuró en los propósitos del Inca Garcilaso. Por su parte, la historiografía tradicional, con una desorientada obsesión clasificatoria, más de una vez ha relegado los textos del Inca a la marginalidad que usualmente corresponde a cronistas regionales [3]. Pero ocurre que los rangos ilusorios que a menudo resultan de esas clasificaciones son sintomáticos, en muchos sentidos, de la arbitrariedad interpretativa que se ha gestado en torno a otras obras seminales que relatan el descubrimiento y la conquista del Nuevo Mundo [4]. Es sorprendente, por

---

[1] La bibliografía sobre la obra y la persona del Inca es ya muy extensa. Sin embargo, la información más significativa se resume en las obras siguientes: John Greer Varner, *El Inca: The Life and Times of Garcilaso de la Vega* (Austin: University of Texas Press, 1968); Aurelio Miró Quesada, *El Inca, Garcilaso y otros estudios garcilacistas* (Madrid: Instituto de Cultura Hispánica, 1971); José Durand, *El Inca Garcilaso clásico de América* (México: Colección Sept-Setentas, 1976). Sobre la dimensión creativa de los textos puede consultarse mi estudio: *Historia, creación y profecía en los textos del Inca Garcilaso de la Vega* (Madrid: Editorial Porrúa Turanzas, 1982). En ese libro se recogen, a su vez, los datos bibliográficos más recientes sobre el Inca y sus escritos. Agradezco la ayuda que recibí del *University Research Council* de *Vanderbilt University* cuando iniciaba las investigaciones resumidas en este trabajo.

[2] Esa dimensión polémica, casi siempre de poca utilidad, asoma repetidamente en varios estudios e intervenciones recogidos en: *Nuevos estudios sobre el Inca Garcilaso de la Vega* (Lima: Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú, 1955). Otras desavenencias sobre sus textos las resume Francisco Esteve Barba en su *Historiografía indiana* (Madrid: Editorial Gredos, 1964), págs, 470-475.

[3] Esteve Barba, en el estudio antes citado le ubica, caprichosamente, entre los «historiadores de interés indígena en el Perú», pág. 470.

[4] Algunas de esas lecturas arbitrarias se exponen en el excelente ensayo de Roberto González-Echevarría, «Humanismo, retórica y las crónicas de la Conquista», en *Isla a su vuelo fugitivo: ensayos críticos sobre literatura hispanoamericana* (Madrid: Editorial Porrúa Turanzas, 1983), págs. 9-26. Véase, además, mi estudio: *La vocación literaria del pensamiento histórico en América* (Madrid: Editorial Gredos, 1982), págs. 15-92.

ejemplo, que no se haya advertido antes que los *Comentarios reales* exhiben, en muchos órdenes, el trazado monumental y el alcance descriptivo que caracteriza a las grandes historias naturales y morales de Indias que nos legaron Fernández de Oviedo, Las Casas y el agudo padre Acosta [5].

Sin abundar sobre esos equívocos de la gestión interpretativa, me parece necesario aludir, brevemente, a otras cuestiones que inciden negativamente en nuestra apreciación de los textos del Inca y de las crónicas en general. Es inevitable reconocer que para muchos lectores la designación *crónica,* utilizada por igual en los estudios literarios como historiográficos, nos remite, de hecho, a un legado arcaizante caracterizado por la estolidez dogmática; es decir, a textos en los que el discurso suele carecer de un relator individualizado y que se organizan a manera de inventarios monovalentes y cifrados en cronologías primarias [6]. Pero obsérvese que si insisto en estas distinciones globales es porque el vocable *crónica* asignado a textos, extraordinariamente dispares (como lo son, en efecto, *La verdadera historia,* de Bernal Díaz; los *Naufragios,* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, o *El carnero,* de Juan Rodríguez Freyle), no sólo opaca los rasgos distintivos de los textos en cuestión, sino que además desvirtúa la inusitada modernidad que a menudo proyectan las narraciones que he mencionado [7]. A la vez, la supervivencia de otras nomenclaturas desfasadas también oscurece la tensión especulativa y teórica que subyace en las principales narraciones que sobre América se escribieron en los siglos XVI y XVII; siglos, por lo demás, en los que se llevó a cabo —sobre todo en el ámbito de las culturas mediterráneas— un profundo cuestionamiento del discurso histórico [8]. Constatar ese hecho me parece indispensable, en parte, porque la creciente latitud informativa y ambigüedad formal que en los siglos XV y XVI asume la narración histórica debe verse como el contexto referencial inmediato en el que se configura como tipología innovadora, el discurso histórico sobre el Nuevo Mundo [9].

---

[5] Lo afirmo así porque en *La Florida* y más aún en los *Comentarios reales,* se expone un gran registro de conocimientos antropológicos, lingüísticos y económicos, así como extensas reflexiones sobre la historia y los procesos culturales que ésta relata. Los textos del Inca retienen, inclusive, la propensión enumerativa que, con perspectivas diferentes, despliegan Las Casas, Oviedo y Acosta.

[6] Esas precisiones se establecen en dos ensayos ejemplares de Hayden White: «The Value of Narrativity in the Representation of Reality», *Critical Inquiry,* Vol. 7 (1980), págs. 5-28; «Burden of History», *History and Theory,* Vol. 5, núm. 2 (1966), págs. 122-133.

[7] Me refiero a la problematización reflexiva de la escritura que se hace evidente en *La verdadera historia,* de Bernal Díaz, así como en los *Naufragios,* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca, y aún en las amplias secciones introductorias con que Fernández de Oviedo encabeza numerosos capítulos de su *Historia general y natural de las Indias.* Otros linajes de narraciones históricas, la aportación —mal conocida— de los preceptistas y el legado forense en la historiografía de Indias lo trato con mayor amplitud en mi libro: *El discurso cultural de América: sus configuraciones primarias (siglos XVI-XVII)* que en breve publicaré.

[8] Ver: Nancy Struever, *The Language of History in the Renaissance: Rhetoric and Consciousness in Florentine Humanism* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1970) y mi *La vocación literaria del pensamiento histórico,* págs. 80-92. Interesa, además, el estudio de Mariano Usón Sesé, «El concepto de la historia en Luis Vives», en *Revista de la Universidad* (Zaragoza), núm. 3 (1925), págs. 501-535.

[9] Consúltese el estudio preliminar de Santiago Montero Díaz que se recoge en su edición de la obra de Luis Cabrera de Córdoba, *De historia para entenderla y escribirla* (1611) (Madrid: Instituto de Estudios Políticos, 1948), págs. XI-LVI.

Esas relaciones que divulgaron las primeras imágenes del mundo americano serían, casi siempre, libros concebidos desde una razonada perspectiva interdisciplinaria y dotados de un amplio aparato retórico [10]; y paradójicamente esos textos emprendían —con no poca incertidumbre— la descripción de un mundo desconocido cuya solvencia referencial tuvo que ser establecida mediante recursos expositivos muy dispares. Piénsese, por otra parte, que en aquellos años, escribir sobre el Nuevo Mundo era por definición —tanto en la construcción narrativa como en otros órdenes— un acto experimental [11]. En aquellas circunstancias serían, por necesidad, otros los procedimientos que empleaba el relator y otras tendrían que ser sus concepciones de la perfectibilidad discursiva. Con frecuencia, las mismas dimensiones colosales de los temas a tratar harían ineludible un sistema proliferante e inseguro de referencias dentro del que aparecen aunados, datos verificables, un amplio temario de asuntos contenciosos y la presencia siempre contigua de lecturas muy diversas [12]. En otras ocasiones, sin embargo, el texto sería el producto insuficiente de testimonios desiguales y de breves relaciones individualizadas que a duras penas se avenían con la amplitud conceptual e imaginativa que procuraba el relator [13]. Esa, es, a propósito, la caprichosa disyuntiva en que se redacta *La Florida,* del Inca. Texto que, por múltiples razones, elijo como foco primario de este trabajo, aunque he de referirme inevitablemente a otros escritos de Garcilaso. Y si hago hincapié en mi elección, es porque *La Florida* ilustra, como pocas obras de su tiempo, esa referencialidad proliferante y conflictiva que se gesta en la historiografía del humanismo renacentista; referencialidad que se problematizará, aún más, debido a la intensa proyección individualizada que el Inca impone a sectores cruciales del texto. La suya es, al mismo tiempo, una narración que —siguiendo los principios rectores de la historiografía renacentista— se esforzará por revelar correspondencias sutiles entre la naturaleza del proceso histórico que se describe y la gestión creativa de exposición que se genera en el seno del discurso como tal. *La Florida* es, en muchos sentidos, un texto ejecutado a partir de otra suerte de conocimientos. La elaboración misma del discurso deja implícita la noción de que otra realidad —la americana en este caso— presupone, en varias medidas, otra ordenación del saber, y específicamente del saber histórico. Son, principalmente, esas dimensiones singularizadas de la narración las que examino en las páginas siguientes. Y aunque ya en otra ocasión me he ocupado, en detalle, de la

---

[10] Ciertamente, no todas las relaciones importantes escritas en el siglo XVI sobre el Nuevo Mundo, acusan el mismo grado de refinamiento compositivo. Esa característica prevalece, sobre todo, en las narraciones que nos legó el humanismo historiográfico que se inicia con Hernán Pérez de Oliva, Luis Vives y Páez de Castro, entre otros historiadores-preceptistas.

[11] Recordemos que los historiadores de Indias no sólo tuvieron que documentar un registro vasto de objetos, sitios y experiencias desconocidos, sino que además se vieron obligados a construir un discurso que se nutría tanto de la historiografía clásica y medieval como de la retórica forense; serán, además, textos redactados, con frecuencia, desde una vertiente autobiográfica y que fueron escritos muchas veces por personas sin formación histórica previa y a veces impulsados más que nada por un afán de reivindicación individual.

[12] Algunas implicaciones de ese proceso se exponen en mi *Historia, creación y profecía,* págs. 74-83.

[13] José Durand aporta detalles de interés sobre esto en su trabajo: «Las enigmáticas fuentes de *La Florida*», *Cuadernos Hispanoamericanos,* núm. 168 (1963), págs. 597-609.

composición y circunstancias en que se escribió *La Florida,* quiero, no obstante, destacar, en el contexto más restringido de este trabajo, la peculiar gestación de la obra y los procedimientos imaginativos que Garcilaso empleó para dar una configuración satisfactoria y a la vez atractiva a su texto [14].

El caudal, un tanto disperso, de noticias que aluden a la preparación de *La Florida* [15], sugiere que Garcilaso tenía aproximadamente veinticuatro años cuando empezó a reunir los primeros apuntes sobre la desgraciada expedición que Hernando de Soto llevó a Florida [16]. De ello, se deduce entonces que lo que el Inca nos relataría muchos años después en su extensa narración, era un tema que se remonta a sus primeras inquietudes intelectuales; época —y esto vale la pena subrayarlo— en que no eran precisamente sus lecturas predilectas [17]. Por muchas razones cabe preguntarse entonces por qué le interesaron, de tal manera, acontecimientos ya algo remotos y que debieron verse, en aquellos años, como capítulos marginales en la conquista del Nuevo Mundo. Para responder a esa pregunta la investigación histórica ha ideado una serie de razones generalizados y un tanto endebles que no se ajustasn al carácter individualizado ni al grado de elaboración creativa que identifica al discurso de Garcilaso [18]. Creo, en todo caso, que para explicitar satisfactoriamente la génesis de la obra —así como su profunda raíz imaginativa— es preciso remontarse a una etapa primaria y germinal; a una suerte de *inventio* aristotélica, que nos remite directamente a la infancia y adolescencia del Inca en Cuzco. Pienso que es indispensable retornar a aquellas circunstancias iniciales por dos razones centrales: en primer término, porque son las vivencias de esa primera juventud las que de manera satisfactoria nos explicarán el curioso nexo individualizado que se establece entre Garcilaso y las

---

[14] *La Florida,* del Inca, se publicó en Lisboa en marzo de 1605. Bajo la protección de la Casa de Bragança el texto fue sometido a la inquisición portuguesa y una vez aprobado fue puesto en manos del famoso impresor flamenco Pedro Craesbeeck; imprenta en la que se publicó la tercera edición del Quijote. El título de la obra reza: *La Florida*/del Ynca/Historia del Adelanta-/do Hernando de Soto, Governador y capi-/tan general del Reyno de la Florida, y de/otros heroicos cavalleros Españoles é/Indios; escrita por el Ynca Garcilaso/de la Vega, capitan de Su Majestad,/natural de la gran ciudad del Coz-/co, cabeça de los Reynos y provincias del Perú... *Obras completas,* Edición de padre Carmelo Sáenz de Santa María, S. I. (Madrid: B. A. E., 1965). Todas las citas provienen de esta edición. En todas las referencias a *La Florida* y los *Comentarios* se indican, según la obra de que se trate, la parte, libro y capítulo.

[15] De todas las relaciones conocidas, el texto del Inca es, en todos los órdenes, el más completo; en su narración Garcilaso integró casi todo lo que hasta entonces se sabía sobre aquellos hechos. Su obra no sólo es la más cuidada, sino además la que mejor adapta su disposición formal a la secuencia histórica que se relata. Según se verá en la redacción, como tal, *La Florida* está orientada por los cánones artísticos de la historiografía humanista.

[16] Los datos a nuestro alcance indican que el proyecto de *La Florida* quizá se remonta a 1563 ó 1564. Obsérvese que cuando el libro se publicó, Garcilaso tenía sesenta y seis años. Ya en 1586, en la dedicatoria que precede a su traducción de los *Diálogos de amor,* Garcilaso habla de *La Florida.* Y en 1589 está aún en el proceso de reelaboración y «esperando sacarla en limpio». Ver: Miró Quesada, *El Inca Garcilaso,* págs. 146-147.

[17] Como es bien sabido, Garcilaso confesará en varias ocasiones que en sus años jóvenes leyó con gran interés obras de ficción, muchas de las cuales conservó hasta el fin de sus días. Ver: *Historia, creación y profecía,* págs. 120-132.

[18] Ver: Miró Quesada, «Creación y elaboración de *La Florida* del Inca» en *Nuevos estudios sobre el Inca Garcilaso de la Vega* (Lima: Centro de Estudios Histórico-Militares del Perú, 1955), pág. 101.

desventuradas exploraciones que tan lejos del Perú llevó a cabo Hernando de Soto. Además, obsérvese que he de referirme a vivencias que el Inca evocará nostálgicamente y que él comenzará a reconstruir en años cuando le seducían —acaso por primera vez— las armonías conceptuales del pensamiento neoplatónico y una visión del pasado centrada en el idealismo histórico y caballeresco. Creo que éstas son consideraciones de interés porque iluminan, en más de un sentido, ese notable aliento épico de *La Florida,* así como las sutiles gradaciones expresivas que amplían el significado de los hechos relatados [19].

Como se verá, las razones que me llevan a enfocar de ese modo la gestación de la obra, son, al parecer, simples, pero de una validez que aumenta a medida que examinamos la configuración del texto. Datos numerosos recogidos por John G. Varner y otros garcilacistas indican que las primeras noticias que Garcilaso tuvo acerca de la expedición que organizó de Soto debieron relatarse en la casa de su padre, en Cuzco [20]. Sabido es también que el capitán Garcilaso gustaba de reunir, en ocasiones de sobremesa, a conquistadores y viajeros que traían consigo relatos de triunfos y desventuras [21]. Otros datos corroboran, además, que después de la espectacular batalla de Huarina, fueron huéspedes en la casa del capitán Garcilaso soldados y marineros que habían sobrevivido la expedición de Hernando de Soto. Refiriéndose, concretamente, a esas circunstancias, Varner —el más sistemático de los biógrafos del Inca— apunta lo siguiente:

> Antes de abandonar los llanos en que se había celebrado la batalla de Huarina, Pizarro había puesto los heridos de sus enemigos al cuidado de personas destacadas y con amplios recursos económicos; el hecho de que el capitán Garcilaso tuviese que asumir ese tipo de responsabilidades, nos indica cuál era su situación económica y que de hecho había logrado el favor de los círculos oficiales. Entre los personajes más notables que quedaron al cuidado del capitán Garcilaso figuraba Diego de Tapia, quien había sobrevivido la catastrófica expedición de Soto a la Florida; hombre que en varias oportunidades quiso demostrar su gratitud al capitán Garcilaso y que en más de una ocasión debió fascinar al hijo mestizo del capitán contándole al niño sus aventuras [22].

Es lógico anticipar, entonces, que las reminiscencias que motivó aquella expedición trágica se hubiesen relatado en la casa del capitán y que los ecos de esos relatos

---

19. Interesa en ese contexto el estudio de William D. Ilgen, «La configuración mítica de la historia en los *Comentarios reales* del Inca Garcilaso», en *Estudios de literatura hispanoamericana,* en honor a José J. Arrom (Chapel Hill: University of North Carolina Studies in Romance Languages and Literatures, 1974), págs. 37-46. Es curioso que uno de los textos que utilizó el Inca al escribir *La Florida* tiene un notable sesgo antiheroico; me refiero a los *Naufragios,* de Alvar Núñez Cabeza de Vaca.

20 Varner, indirectamente, documenta esas posibilidades, contactos y referencias. *El Inca,* págs. 81-82.

21 Dice Varner sobre aquellas circunstancias familiares del capitán Garcilaso: «En la casa del Corregidor, se observaba ahora, aún más que antes, una extraña colección de aventureros, que habían logrado acceso a la casa debido a su expresa lealtad (al Capitán) y por las facultades que poseían como narradores.» *El Inca,* págs. 83-84. Las traducciones de Varner son mías.

22 Obsérvese, de paso, que más de una vez en *La Florida* el Inca establece curiosas correspondencias semánticas entre el quechua y las lenguas que hablaban los indios que conocieron Cabeza de Vaca y Hernando de Soto (III, cap. V). Otros puntos de contacto entre *La Florida* y la historia peruana los elucida Varner, *Ibíd.,* pág. 80.

le sirvieran a Garcilaso como inspiración, cuando él, muchos años después, se dispuso a redactar las versiones iniciales de *La Florida*[23]. Al considerar ahora esos hechos tampoco debemos olvidar que el mismo Hernando de Soto, así como Gonzalo Silvestre —informante primordial del Inca— y otras personas que destacan en las páginas de *La Florida,* participaron, de manera activa en la conquista y colonización del Perú; aquellos hombres eran, por tanto, parte integral del proceso histórico peruano y como tales eran parte de una secuencia histórica en torno a la que el Inca meditó a lo largo de toda su vida[24]. Al ubicar los hechos de ese modo propongo que *La Florida* debe verse, básicamente, como una ramificación lógica del pensamiento histórico del Inca. Es ciertamente un área lateral de ese vasto proceso histórico, pero una, en todo caso, en la que Garcilaso no se veía restringido por fuentes documentales numerosas y de alta precisión informativa. Aquellos eran, en varios órdenes, episodios en los que él dispondría de amplia latitud descriptiva y que le servirían para ejercitarse en los rigores propios de la exposición historiográfica. Hay, según lo hemos visto ya, numerosas secuencias analógicas en *La Florida* que tienden a corroborar lo que he apuntado aquí. Si algo resulta obvio en los textos del Inca es que él se preocupó obsesivamente por todo lo que estuviese vinculado a la historia y contextos culturales del Perú[25].

Muy aparte de otras referencias numerosas, ya en su explícito Proemio a *La Florida* —texto capital en muchos órdenes—, Garcilaso nos avisará que con «el mismo deleite quedó fabricando, forjando y limando la [historia] del Perú, del origen de los reyes incas, sus antiguallas, idolatrías y conquistas, sus leyes y el orden de su gobierno, en paz y guerra»[26]. Sin exagerar en modo alguno la significación del texto, *La Florida* no sólo se concibe en la mente del Inca como un espacio complementario de la historia peruana, sino que esa narración se constituye, además, como un proceso de incubación que alcanzará sus posibilidades más satisfactorias en los *Comentarios reales.* Con esto quiero decir, a la vez, que *La Florida* aparece hoy ante nosotros como un enunciado

---

[23] El interés de Garcilaso por ilustrar todo americano a través de referencias al Perú lo verificaremos en (II, I, cap. XXIV). Son muy notables, además, las referencias al Perú en el primer capítulo del primer libro.

[24] En el contexto de estas relaciones, adviértase que Garcilaso casi siempre distinguirá en su narración a los expedicionarios que estuvieron en el Perú (III, cap. VI).

[25] Ya en la dedicatoria misma que Garcilaso ofrece a Felipe II, y que precede a su traducción de los Diálogos, el genial mestizo insiste en que su obra es «ofrenda singular que se os debe por vuestros vasallos, los naturales del Nuevo Mundo, en especial por los del Pirú (sic). Y en esa misa dedicatoria dirá también que escribe *La Florida* para "dar con ella ejemplo a los del Pirú (sic) donde yo nací". Sobre la referencia a "Pirú" véase el estudio de José Durand. "Dos notas sobre el Inca Garcilaso: Alderete y el Inca. Perú y Pirú."», en *Nueva Revista de Filología Hispánica* III (1949), págs. 278-290.

[26] Y en ese primer prólogo a su traducción de los *Diálogos* dirá, además:

«Pero con mis pocas fuerzas, si el divino favor y el de V.M. no me faltan, espero, para mayor indicio de este afecto, ofreceros presto otro semejante, que será la jornada que el adelantado Hernando de Soto hizo a la Florida, que hasta ahora está sepultada en las tinieblas del olvido. Y con el mismo favor pretendo pasar adelante a tratar sumariamente de la conquista de mi tierra, alargándome más en las costumbres, ritos y ceremonias de ellas, y en sus antiguallas, las cuales, como propio hijo podré decir mejor que otro que no lo sea...»

Nótese la interrelación persistente que él establece entre los diferentes estadios de su obra histórica.

que asume entre sus referentes primordiales, uno que aún estaba disuelto en la imaginación del Inca Garcilaso [27]. Sin mayores esfuerzos advertiremos repetidamente que al narrar las circunstancias y conducta desplegadas imaginativamente por los indígenas de Norteamérica, el Inca tomará, por lo general, el antecedente peruano como medida implícita de lo que allí nos relata. «En todo el Perú —nos indica él al comentar hábitos de los indios en Norteamérica— la gente común casaba con una sola mujer, y el que tomaba dos tenía pena de muerte. Los incas, que son los de la sangre real, y los curacas, que eran señores de vasallos, tenían licencias para tener todas las que quisieran o pudiesen mantener, empero, con la distinción arriba dicha de la mujer legítima a las conductas» (I, cap. IV).

Lo que en trazos generales he apuntado hasta aquí, nos hace reparar en que *La Florida* muy probablemente germinó en la imaginación adolescente del Inca y como tal fue, en un orden primordial, producto de una dinámica asociativa que al cabo de los años asimilaría referencias, datos y textos que en algunos de los casos sólo existieron en la imaginación de Garcilaso. La observación que destaco no es excesiva si se toma en cuenta que el texto del Inca está cifrado en las versiones orales que en Madrid y en la aldea cordobesa de Las Posadas, le proporcionó Gonzalo Silvestre al Inca Garcilaso. Sobre el alcance y minuciosidades de esas noticias, que así recibió el Inca, no sabemos más que lo que él nos quiso decir. Pero el examen meticuloso de sus textos nos revela que Garcilaso no sólo transcribía los recuerdos de Silvestre, sino que además, es factible concluir que fue el Inca quien determinó, a la postre, el grado de elaboración expositiva que merecerían aquellos datos; y más aún, el mismo Garcilaso intervendrá en la fase primaria, es decir, la oral. Esa doble responsabilidad está verificada en pasajes de singular interés que el Inca incluye en su Proemio. Es allí donde, con su habitual discreción él se presenta como el supuesto «escribiente», sujeto al «autor». Pero véase que es él, como interlocutor, quien cataliza, desde un principio, el flujo de la narración; advertiremos, al mismo tiempo, cuán consciente está el Inca de la elaboración retórica que su texto debe incorporar.

> Todo esto —nos avisa Garcilaso—, como lo he dicho, me pasó con mi autor, y yo lo pongo aquí para que se entienda y crea que presumimos escribir la verdad, *antes con la falta de elegancia y retórica necesaria para poner las hazañas en su punto que con sobra de encarecimiento, porque no alcanzo y porque adelante, en otras cosas tan grandes y mayores que veremos, será necesario reforzar la reputación de nuestro crédito,* no diré ahora más sino que volvamos a nuestra historia. (II, I, cap. XXVII.)

De esa manera se descubre ante nosotros un sutil desdoblamiento de la *persona* narrativa que hay que tomar en consideración. Se trata de un rico doblez que, con un cariz cervantino, anticipa los desplazamientos imaginativos del discurso. Enfocada

[27] Me parece evidente que *La Florida,* en general, representa un proceso de incubación que encontrará su plenitud formal y temática en los *Comentarios reales.* Con ello quiero decir que *La Florida* se define, en parte, como una realización expositiva que tiene su razón de ser y su más íntima dimensión referencial en un texto definitivo que entonces existía, en gran medida, como contexto imaginario en la memoria del Inca. Más adelante se verá la significación global de ese proceso de relaciones textuales que se opera en la obra de Garcilaso.

[28] La cita me parece un tanto irónica ya que las matizaciones que el Inca ofrece correspondían, por igual, a los hábitos sexuales que compartían el monarca incaico y el español.

desde su amplia significación retórica, la postura narrativa que adopta el Inca y que acabamos de ver en el pasaje citado incrementa la tensión intelectual del enunciado a suscitarse en la mente del lector una desproporción notable entre lo que se supone que haga el relator (transcribir) y lo que en efecto hace. Esa postura dualizada dramatiza oblicuamente la imagen del relator; y es, de paso, esa maniobra la que le permite abarcar una realidad global en la que están comprendidos los aspectos externos o históricos, así como la interioridad misma del proceso narrativo [29]. Lo que he señalado nos revela entonces un narrador que se identifica como «escribiente», pero que es, en grados diversos, generador primario del discurso; hecho que altera, de inmediato, las distancias que habitualmente establecemos entre el relator y el texto que éste produce, así como las que de ordinario existen entre lectores y relator [30].

Las precisiones que ofrezco brevemente sobre la organización retórica del discurso en *La Florida* nos sirven, a primera vista, para corroborar la riqueza imaginativa del texto; pero, desde otro ángulo, esa configuración retórica pone al descubierto la referencialidad plural y reflexiva de un texto que, en un primer plano, designa ante todo una secuencia de hechos y un espacio geográfico. Ambos puntos de referencia, sin embargo, fueron verificados —imaginativamente— a través de una serie muy desigual de documentos e informaciones que Garcilaso recopiló en sitios y ocasiones muy variados. Refiriéndose en el Proemio a textos que sólo él conoció nos dirá:

> Conversando mucho tiempo y en muchos lugares con un caballero, grande amigo mío, que se halló en esta jornada [en la expedición De Soto] y oyéndole muchas y muy grandes hazañas que en ella hicieron así los españoles como indios, me paresció cosa indigna y de mucha lástima que obras tan heroicas que en el mundo han pasado quedasen en perpetuo olvido. Por lo cual, viéndome obligado de ambas naciones, porque soy hijo de un español y de una india, importuné muchas veces a aquel cavallero, escriviésemos esta historia, sirviendo yo de escribiente.

Luego aludirá, sin describirlas minuciosamente, a otras noticias que sobre aquellos acontecimientos llegaron a sus manos.

> Y sin la autoridad de mi autor [Gonzalo Silvestre], tengo la contestación de otros soldados, testigos de vista que se hallaron en la misma jornada. El uno se dice Alonso de Carmona, natural de la Villa de Priego. Él cual, habiendo peregrinado por la Florida los seis años de este descubrimiento, y después otros muchos en el Perú, y habiéndose vuelto a su patria por el gusto que recibía con la recordación de los trabajos pasados, escribió estas dos peregrinaciones suyas, y así las llamó. Y sin saber que yo escribía esta historia, me las envió ambas para que las viese. Con las cuales me holgué mucho, porque *la relación de la Florida, aunque muy breve y sin orden de tiempo ni de los hechos, y sin nombrar provincias, sino muy pocas, cuenta, saltando de unas partes a otras, los hechos más notables de nuestra historia* [31].

En otros pasajes, Garcilaso se referirá por igual a documentos excepcionales que

---

[29] Pero es necesario tener presente que ese afán por controlar a la vez los aspectos internos y externos de la narración, se convirtió en rasgo distintivo de la historiografía humanista e incluso de la prosa de ficción. Ver Nancy Struever, *The Language of History...*, págs. 40-63.

[30] Dicho con mayor precisión, la latitud imaginativa del discurso en *La Florida* permitirá —según las circunstancias— que el lector de Garcilaso sea, por ejemplo, «el desocupado lector» de Cervantes o la persona que objetiva su lectura en coordenadas temporo-espaciales muy precisas.

[31] El subrayado es mío.

redactaron soldados que acompañaron a De Soto. Esos hallazgos también se verifican en el Proemio de *La Florida*.

> El otro soldado se dice Juan Coles, natural de la Villa de Zafra, el cual escribió otra desordenada y breve relación de este mismo descubrimiento, y cuenta las cosas más hazañosas que en él pasaron. Excribiólas a pedimento de un provincial de la provincia de Santa Fe, en las Indias, llamado fray Pedro Aguado, de la religión del seráfico padre San Francisco [32].

Y en porciones adicionales de este texto liminar nos dirá que el padre Aguado había confiado aquellas relaciones a un impresor cordobés y es allí donde dice haberlas encontrado el Inca. «Yo las vide, y estaban muy maltratadas, comidas las medias de polillas y ratones. Tenían más de una resma de papel en cuadernos divididos, como los había escrito su relator, y entre ellas hallé la que digo de Juan de Coles; y esto fue poco después que Alonso Carmona me había enviado la suya.» Pero es indispensable anotar que el manuscrito de Coles —a juzgar por las aclaraciones que sobre el texto nos hace allí Garcilaso— bien pudo deberse a varios relatores; lo cual inserta como posibles referentes de *La Florida* una pluralidad aún mayor de fuentes que disuelven la especificidad escritural de los textos aprovechados por el Inca. «Y así va la relación escrita en modo procesal, *que parece que escribía otro* lo que él decía, porque unas veces dice: "Este testigo dice esto y esto", y otras veces dice "Este declarante dice que vio tal y tal cosa", y en otras partes habla como si él mismo lo hubiese escrito, diciendo "vimos esto y hicimos esto", etc.»

En relación a estos textos que aprovechó el Inca, me parece lícito aceptar la insinuación que ha hecho Miró Quesada —y creo que con sobradas razones— al sugerir que esos manuscritos hallados por el Inca —pero de lo que no hay otras noticias— pudieron ser pretextos que cumplen una función retórica y, por tanto, imaginaria: aludo aquí al recurso, tan atractivo para la narrativa renacentista, mediante el que se alude a narraciones o manuscritos de procedencia misteriosa [33]. Sabemos, por otra parte, que Garcilaso manejó con sumo cuidado los *Naufragios* (1542) de Alvar Núñez Cabeza de Vaca y que pudo consultar otros textos que obraban en poder de su protector, el cronista imperial, Ambrosio Morales [34]. En general, la información brevemente resumida hasta aquí se conoce en sus aspectos fácticos, pero no se ha reflexionado con suficiente amplitud crítica sobre las implicaciones que tiene ese proceso de convergencias e interacción textual en *La Florida*. Es tal el registro de textos incompletos y vacíos informativos que inciden sobre la narración del Inca, que él, directa e indirectamente, pondrá de manifiesto, una y otra vez, su propia ansiedad ante mucho de lo que nos relata; ansiedad motivada, muy probablemente, por la

---

[32] El texto de Fray Pedro Aguado a que alude el Inca es la *Recopilación Historial Resolutaria de Santa Marta y Nuevo Reino de Granada de las Indias del Mar Océano* (Madrid: Academia de la Historia, 1930). Francisco Esteve Barba ofrece copiosos datos sobre este curioso libro en su ya citada Historiografía indiana, págs. 292-295.

[33] Ver: Miró Quesada, *El Inca Garcilaso*, pág. 147.

[34] Es probable que Ambrosio Morales —como cronista imperial— tuviese entre sus papeles las relaciones que el marqués de Cañete envió a España y que le fueron entregadas por Alvar Núñez Cabeza de Vaca y también por supervivientes de la expedición de Hernando de Soto.

desconfianza que puede suscitar la espléndida riqueza imaginativa de *La Florida;* riqueza que deriva de la sensibilidad literaria del Inca, pero que en términos más específicos se produce objetivamente como ejercicio compensantorio para equilibrar —a nivel de la persuasión— la pobreza, casi elemental, que en muchos casos le comunican sus propias fuentes.

No olvidemos en el contexto de estas reflexiones que, desde un principio, la de Garcilaso es una vocación narrativa fertilizada por el pensamiento utópico e inclinada al presagio; vocación que sólo podía sentirse satisfecha al darle un sesgo memorable a lo acontecido, aun cuando aquellos hechos humildes fueron, en verdad, padecidos en las más desoladoras circunstancias de escasez y frustración [35]. Son, a menudo, los pasajes de alta tensión expresiva, los que hacen pausar al mismo Garcilaso; y los que le inducen a reflexiones que al mismo tiempo le sirven como aparente justificación, pero que delatan, desde otros ángulos, su percepción un tanto ansiosa de sectores en los que se revela su gusto por la fabulación. Ante la elocuencia exagerada que atribuye a indios de Norteamérica, Garcilaso añadirá con alguna incertidumbre: «Según la reputación universal en que los indios están, no han de creer que son suyas estas razones» (I, II, cap. XXVII) [36]. Y allí, en otro momento, el Inca sacará a relucir su extenso bagaje cultural para indicar, a distancia, algunos referentes prestigiosos de sus textos y su propia reacción ante el contenido imaginativo que caracteriza al discurso.

> Y muchos españoles leídos en historias, cuando los oyeron, dijeron que parecían haber militado los capitanes entre los más famosos de Roma cuando ella imperaba en el mundo con las armas y que los mozos señores de vasallos parecían haber estudiado en Atenas cuando ella florecía en letras morales. Por lo cual, luego que respondieron y el gobernador los hubo abrazado, no quedó capitán ni soldado de cuenta que con grandísima fiesta no los abrazase, aficionado de haberles oído (I, II, cap. XXVII).

Si tomamos en consideración cómo fue redactada *La Florida* y el carácter deficiente y equívoco de las fuentes con que trabajó el Inca, comprenderemos por qué la narración —dado su alto nivel de refinamiento expositivo y argumental— debe considerarse, principalmente, como obra suya [37]. Aun cuando las experiencias de los españoles, en aquella expedición, hayan sido muchas, lo que al Inca le fue dado comunicar era poco; y era material recopilado por hombres con una formación elemental y desposeídos de los criterios selectivos necesarios para el historiador. Es

---

[35] No obstante, en *La Florida* él verá aquellos hechos de otra manera:

«Los que faltaren —dice Garcilaso, refiriéndose a los nombres que pudo haber olvidado—, me perdonen y reciban mi buena voluntad, que yo quisiera tener noticia, no solamente de ellos, sino de todos los que fueron en conquistas y ganar el Nuevo Mundo (sic.), y quisiera alcanzar juntamente la fecundia historial del grandísimo César, para gastar toda una vida contando y celebrando sus grandes hazañas, que cuanto ellas han sido mayores que las de los griegos, romanos y otras naciones tanto más desdichadas han sido los españoles en faltarles quien las escriba.» (II, I, cap. VII).

[36] Garcilaso conoció ese recurso retórico en la historiografía clásica y principalmente en Tucídides. Ver: José Durand, «La biblioteca del Inca», *Nueva Revista de Filología Hispánica,* II, núm. 3 (1948), págs. 239-264.

[37] Sobre las implicaciones que presupone el proceso de elaboración en *La Florida* debe consultarse —aunque en relación a otros textos— el estudio de Roberto González-Echevarría, «José Arrom, autor de la *Relación acerca de las antigüedades de las Indias:* picaresca e historia», *Relecturas* (Caracas: Monte Avila, 1976), págs. 17-31.

por ello que en *La Florida,* la elaboración narrativa, como tal, no sólo se cultiva para embellecer y otorgar decoro al texto, sino que sirve, concretamente, para mitigar la ausencia de un material informativo autorizado. Es comprensible entonces, que la utilización de un hablante imaginario [un indio docto en los códigos del honor caballeresco y la oratoria] se ofrezca, no sólo como paréntesis espectacular, sino, además, como instrumento retórico que puede evitar serios desniveles expresivos y documentales en la organización del texto; y lo que es más importante aún, hablantes de esa naturaleza le ofrecen al relator —desde la especulación retórica, como tal— prerrogativas testimoniales que en circunstancias habituales sólo permitiría la observación directa. Es esa proyección expresiva la que el enunciado alcanza en las intervenciones que aportan tres jóvenes indígenas de la región de Vitacucho.

> El principal intento que nos sacó de las casas de nuestros padres, cuyos hijos primogénitos somos y herederos habíamos de ser de sus estados y señorías, no fue derechamente el deseo de tu muerte, ni la destrucción de tus capitanes y ejércitos, aunque no se podía conseguir nuestra intención sin daño tuyo y de todos ellos. Tampoco nos movió el interés que en la guerra se suele dar a los que en ella militan, ni la ganancia de los sacos que en ella suele haber de los pueblos y ejércitos vencidos, ni salimos por servir a nuestros príncipes para que agradados y obligados con nuestros servicios, adelante nos hiciesen mercedes conforme a nuestros méritos (II, I, cap. XXVI) [38].

Vista en relación a otras narraciones que le precedieron, *La Florida* del Inca sólo asume todo el caudal informativo que contienen relaciones anteriores, sino que las supera, con mucho, en lo que se refiere a organización informativa y refinamiento expresivo. En casi todos los órdenes, ese grado de elaboración es sintomático de la historiografía humanista redactada, casi siempre, a partir del cotejo textual y desprovista de la inmediatez forense a que recurrían los cronistas conquistadores [39]. Muy distinta será, también, la postura que Garcilaso adopta, años después, al redactar sus *Comentarios reales.* Favorecido por conocimientos inmediatos, Garcilaso constatará los hechos muchas veces con objetividad notarial: «Pasando yo —nos dice el Inca— por el año de mil y quinientos sesenta, viniéndome a España, me llevó a su casa un vezino que se decía Garcí Vázquez, que había sido criado de mi padre y dándome el cenar me dixo: "comed de esse pan..."» (I, IX, cap. XIX) [40]. Además, en sus *Comentarios* reconstruye aún con mayor objetividad el proceso mismo de recaudación informativa.

> ... porque luego que propuse escribir esta historia, escribí a los condiscípulos de escuela y gramática encargándoles que cada uno me ayudase con la relación que pudiese haber de las particularidades y conquistas que los Incas hicieron de las provincias de sus madres; porque cada provincia tiene sus cuentas y ñudos con sus historias, anales y la tradición de ellas... Los

---

[38] Esa intervención del hablante imaginario es, en los códigos de la verosimilitud, utilizados en los siglos XVI y XVII, una forma de corroboración imaginativa, que se efectúa a nivel retórico. En esas transposiciones imaginarias, Garcilaso peca de las mismas aberraciones informativas que en otros contextos le censura a los historiadores españoles.

[39] Distinciones muy útiles sobre estos procedimientos se ofrecen en la obra de Alfonso García Gallo, *Estudios de historia del derecho indiano* (Madrid: Instituto Nacional de Estudios Jurídicos, 1972), págs. 123-299.

[40] Esas confirmaciones fácticas que asociamos con los procedimientos forenses son más frecuentes en la segunda parte de los *Comentarios.* Ver, por ejemplo: (VI, caps. XVII, XVIII).

> condiscípulos, tomando de veras lo que les pedí, cada cual de ellos dio cuenta de mi intención a su madre y parientes, los cuales, sabiendo que un indio, hijo de su tierra, quería escribir los sucesos de ella, sacaron de sus archivos las relaciones que tenían de sus historias y me las enviaron (I, I, cap. XIX).

Es cierto que una vez en España Garcilaso se verá envuelto en reclamaciones económicas y de mérito que fueron sintomáticas de la conducta adoptada por innumerables conquistadores al regresar a la península. Pero esos y muchos rasgos que Garcilaso tuvo en común con otros hombres de su época no desfigura la singularidad de su talento y sensibilidad histórica, ni el complejo proyecto cultural que se desarrolla, gradualmente, en evolución misma de sus textos. La inspección crítica de sus obras pone en evidencia su afán por alcanzar otros elementos de juicio, distintos, ciertamente, de las categorías interpretativas que los historiadores europeos ponían en práctica al documentar las sociedades prehistóricas y sus legados culturales. Si bien esas aspiraciones se manifiestan en los escritos de Garcilaso, en términos de su metodología expositiva, las narraciones del Inca no difieren notablemente de sus modelos. Lo que ocurre es que aspectos formalizados y convencionalismos del discurso historiográfico asumen otras connotaciones culturales en *La Florida* y más aún en los *Comentarios reales*. Así, por ejemplo, Bernal Díaz, Cieza de León y Hernán Pérez de Oliva pondrán más de una vez en boca de indios americanos pronunciamientos que sólo podían emitir personas formadas en círculos cultivados de la tradición cultural mediterránea. Ese acto de violencia lingüística —presente ya en Tucídides y en la historiografía romana— para Garcilaso será un ejercicio imaginativo, al parecer convencional, pero que en verdad conlleva otros propósitos. En los textos del Inca esos pasajes indirectamente exaltan, en igualdad de condiciones, las facultades intelectuales del hombre americano. Y al hacerle autor imaginario de réplicas y panegíricos, Garcilaso también le hace al indio responsable de un acto verbal; le asigna un *corpus* textual, conservada en la memoria colectiva, pero propio de una organización cultural avanzada. Esa gestión reconocida en el discurso histórico alude, *en un plano gestativo,* al esfuerzo intelectual que se ha mantenido vigente en la cultura hispanoamericana desde el siglo XVI. Me refiero a la búsqueda de un código propio que, sin desvincularse de la cultura europea, designa y alcanza ese espacio cultural americano que ha de ser redescubierto en función de vivencias diferenciadas. Creo que estos pasajes del Inca, a primera vista ingenuos o exagerados, encarnan ya, de algún modo, esa aspiración.

> Y a lo que decían de dar la obediencia al rey de España, respondía el indio que él era rey en su tierra y que no tenía necesidad de hacerse vasallo de otro quien tantos tenía como él; que por muy viles y apocados tenían a los que se meían debajo de yugo ajeno pudiendo vivir libres; que él y todos los suyos protestaban morir cien muertes por sustentar su libertad y la de su tierra; que aquella respuesta daban entonces y para siempre. A lo del vasallaje y a lo que decían que eran criados del emperador y rey de Castilla y que andaban conquistando nuevas tierras para su imperio respondían lo fuesen muy enhorabuena, que ahora los tenían en menos, pues confesaban ser criados de otro y que trabajaban y ganaban reinos para que otros los señoreasen y gozasen del fruto de sus trabajos; que ya que en semejantes empresas pasaban hambre y cansancio y los demás afanes y aventuraban a perder sus vidas, les fuera mejor, más honroso y provechoso ganar y adquirir para sí y para sus descendientes, que no para los ajenos; y que, pues eran tan viles

> que estando tan lejos no perdían el nombre de criados, no esperasen amistad en tiempo alguno, que no podía emplearla tan vilmente ni quería saber el orden de su rey, que él sabía lo que había de hacer en su tierra y de la manera que los había de tratar; por tanto, que se fuesen lo más presto que pudiesen si no querían morir todos a sus manos.

Y, en un pasaje anterior, Garcilaso transcribe así otras declaraciones de aquel cacique:

> Ya por otros castellanos, que años antes habían ido a aquella tierra, tenía larga noticia de quien ellos eran y sabía muy bien su vida y costumbres, que era tener por oficio andar vagabundos de tierra en tierra viviendo de robar y saquear y matar a los que no les habían hecho ofensa alguna; que, con gente tal, en ninguna manera quería amistad ni paz, sino guerra mortal y perpetua (II, cap. XVI).

Pero en trances en los que el Inca glosa el contenido de su propio texto, advertiremos hasta qué punto está consciente de las implicaciones de sus escritos y el alcance que para el lector pueden tener las amplificaciones retóricas que se asignan a un hablante imaginario.

> Antes de que pase adelante —nos dice el Inca— en nuestra historia, será bien responder a una objeción que se nos podría poner, diciendo que en otras historias de las Indias Occidentales no se hallan cosas hechas ni dichas por los indios como aquí las escribimos, porque comúnmente son tenidos por gente simple, sin razón ni entendimiento, y que en paz y en guerra se han *(sic)* poco más que bestias, y que conforme a esto, no pudieron hacer ni decir cosas dignas de memoria y encarecimiento, como algunas que hasta aquí parece que se han dicho, y adelante con el favor del Cielo diremos; y que lo hacemos o por presumir de componer o *por loar nuestra nación*, que, aunque las regiones y tierras estén tan distantes, parece que todas son Indias (II, I, cap. XXVII).

Un efecto similar, aunque retóricamente más complejo, tienen las instancias en que aparece la fabulación intercalada en el discurso de la historia [41]; fabulaciones que como los discursos imaginarios exaltan al indio como ser capaz de razonamientos que manifiestan su predilección por una conducta honorable y por actos de generosa compasión; son valores de esa índole los que se transparentan en la narración titulada «De los tormentos que un cacique daba a un español». Unos pasajes brevísimos serían suficientes para comprobarlo.

> Cuando quisieron sacar el cuarto [de aquellos prisioneros] que era mozo que apenas llegaba a los dieciocho años, natural de Sevilla, llamado Juan Ortiz, salió la mujer del cacique, y en su compañía sacó tres hijas suyas mozas, y, puestas delante del marido, le dijo que le suplicaba se contentase con los tres castellanos muertos y que perdonase aquel mozo, que ni él ni sus compañeros habían tenido culpa de la maldad que los pasados habían hecho... y pedía misericordia, que bastaba quedase por esclavo y que no lo matasen tan cruelmente, sin haber delito (II, I, cap. XI).

No estaría demás insistir en que muchas de esas cualidades admirables que resumen los textos citados en páginas anteriores, se reflejan positivamente sobre un relator que ya en el Proemio de *La Florida* se describía enfáticamente como «hijo de un español y de una india» y que dota a su persona de un vasto contenido simbólico

---

[41] Ver mi *Historia, creación y profecía*, págs. 164-199.

—en términos culturales: visión ésa de sí mismo que adquiere una importancia excepcional en sus textos al convertir a Garcilaso en una entidad referencial primaria. Esa dilatada contemplación de su persona se hace evidente, una vez más, en el importante Proemio de *La Florida.*

> Y llevando más adelante esta piadosa consideración, sería noble artificio y generosa industria favorecer en mí, aunque yo no lo merezca, a todos los indios, mestizos y criollos del Perú, para que, viendo ellos el favor y merced que los discretos sabios hacían a su principiante, se animasen a pasar adelante en cosas semejantes, sacadas de sus no cultivados ingenios.

Al examinar el texto citado, desde la perspectiva que he sugerido, advertimos, en primer término, que en su declaración Garcilaso llega a contemplarse como ente representativo de toda una colectividad indígena y criolla; es decir, como símbolo de todo un nuevo contexto cultural e histórico que él ya discernía, de algún modo, como fundamento genuino de la realidad social americana [42]. La suya pretende ser, pues, otra voz emisora y acaso responsable a la vez de un *corpus* textual en gestación que había permanecido en la memoria de sus antepasados americanos. En esa gestión idealizada, pero culturalmente significativa, la labor de Garcilaso no será intrínsecamente diferente de la de otros importantes cronistas indígenas. Sólo que en el caso del Inca nos enfrentamos a un escritor cultivado en extremo y en fina sintonía con los aspectos más exquisitos de la cultura renacentista [43]. La voz y autoridad que se asigna Garcilaso emana, simultáneamente de sus conocimientos privilegiados del quechua, de su condición mestiza y oblicuamente del repertorio conceptual y expresivo que nos transmiten sus obras. Pero es una autoridad que se consagra no sólo para establecer las bases de una escritura propia, sino, además, para socavar en su base el discurso instituido por europeos que desfiguraba —según él, en un orden interpretativo— lo americano al concebirlo en función de imágenes y creencias derivadas del Viejo Mundo. Es a esas insuficiencias, entre otras, a las que se refiere al decirnos con falsa humildad en sus *Comentarios reales:*

> Sólo serviré de comento para declarar y ampliar muchas cosas que ellos (los historiadores españoles) *asomaron a decir* y las dejaron imperfectas por haberles faltado relación entera. Otras muchas se añadirán que faltan de sus historias y pasaron en hecho de verdad y algunas se quitarán que sobran *por falsa* relación que tuvieron por no saberla pedir en español con distinción de tiempos y edades... o por no *entender al indio que se las daba* (I, I, cap. XIX).

---

[42] Prueba de su interés en ese sentido es su intento por definir la naturaleza del hombre americano. Afanes de esa índole le llevan, por ejemplo, a catalogar formas del mestizaje que figuran entre los primeros esfuerzos de su tipo que ofrece la historiografía de Indias (I, II, cap. XIII).

[43] El sistema referencial de sus escritos repetidamente pone en evidencia el registro de sus lecturas. Pero Garcilaso pondrá en juego —con obvio sesgo neoplatónico— todo su trasunto cultural al formular conceptualizacioness históricas que equiparan el contenido de la cultura incaica con la del mundo occidental. Ver: (I, I, cap. XVIII) y (I, VI, cap. II).

Claro que esas refutaciones de Garcilaso —más tajantes ciertamente en los *Comentarios*— son un arma de doble filo, ya que en numerosas ocasiones Garcilaso tendrá que recurrir metodológicamente, e inclusive en aras de información, a buena parte de los escritos que más de una vez rechaza en términos vehementes [44]. En ese sentido, como en otros, Garcilaso no sólo participa de la retórica del desagravio, sino que instaura una gestión crítica en la que el enunciado, mediante variantes reiteradas de la glosa, va poniendo en tela de juicio su propia validez.

Consciente de esa dimensión excepcional presente en las narraciones del Inca, Julio Ortega ha señalado en un añálisis certero que «los *Comentarios* del Inca se generan en el interior de un discurso estatuido —el de la política como norma ordenatriz, de raíz neoplatónica— para construir desde él la imagen confluente de una moderna respuesta americana». Y para matizar esa apreciación añade: «Pero no solamente porque varias fuentes convergen en la escritura [de Garcilaso], sino porque ésta cristaliza el presente del acto deliberativo de escribir—, ya que los *Comentarios* actualizan su ocurrencia, son un acontecimiento de la escritura» [45]. Es evidente que la magnitud del proyecto cultural que impele a la escritura del Inca es considerable; y el advertirlo no es necesario exagerar la modernidad de sus propósitos. Ante los textos del Inca observaremos que su empeño trasciende, en varios órdenes, los objetivos que en general se situó la historiografía indiana. Lo que se insinúa, más de una vez, en las narraciones del Inca es una variedad de propósitos que duplican —en nuestra opinión— las imágenes del texto y que establecen, de hecho, una compleja referencialidad interna en su escritura. Es más, puede decirse que a partir de *La Florida,* las narraciones de Garcilaso pretenden dotar de una corporeidad escritural a la tradición oral del hombre americano y en particular a la del incario. Pero, además, su obra intenta reescribir —como ya vimos— el discurso letrado que producían cronistas y contadores oficiales. En su proyección más básica esa labor implica, a mi entender, la fruición primaria de un texto más auténtico en tanto que es capaz de designar sin el lastre de aberraciones nominales y transposiciones que iban quedando instituidas por las relaciones oficiales. Evaluada desde ese ángulo la escritura del Inca se presenta como un discurso que asume el presente de la actividad escritural en función de un futuro; escritura incómoda para muchos entonces —aunque no en todos sus sectores [46]— porque reivindica, entre otras cosas, una sensibilidad americana diferenciada por el acto de percepción. Además, en otros órdenes, en el literario, por ejemplo, la observación intensa, a menudo transforma la realidad objetiva, permitiéndonos intuirla globalmente con otro significado; proceso a través del cual la supuesta

[44] Uno de sus pasajes más sugestivos, en la primera parte de los *Comentarios,* alude a ese diálogo conflictivo que el Inca mantuvo con los historiadores españoles que escribieron sobre la historia del imperio incaico, la conquista y las guerras civiles del Perú. Véase: (I, I, cap. XIX).

[45] «El Inca Garcilaso y el discurso de la cultura», *Prisma* I (1977), págs. 5-7.

[46] Ciertamente, la postura de Garcilaso es tradicional y hasta conservadora en lo que se refiere a la teología histórica y formulaciones políticas del imperio. Eso no le impedirá, sin embargo, desarrollar una perspectiva crítica que a la postre le lleva a ver el proceso de la conquista como un escenario trágico (ii, VIII, cap. XIX).

materialidad contextual a que remite el texto pasa a ser una presencia fluida, un espacio virtual del discurso [47].

Partiendo de esa observación es factible concluir que Garcilaso buscó en la experiencia narrativa —tan multifacética en su caso— todo un cúmulo de vivencias americanas que en su vida adulta conoció principalmente a través de las narraciones de otros. Eso es mucho más evidente en *La Florida,* por supuesto, pero lo que me interesa destacar es que al ver sus textos como exponentes de vivencias culturales muy diversas, Garcilaso admitirá sus escritos —implícitamente— como agregados genuinos que enriquecen y amplifican la naciente cultura hispanoamericana [48]. La dificultad que esa percepción individualizada supone, radica en que porciones muy amplias del discurso historicista elaborado por Garcilaso incide más allá de lo verificable. Por razones de su vocación, Garcilaso supo extraer, como pocos relatores de su época, esa fuerza primordial y casi atávica que contiene el mito y la materia anecdótica; y supo, también —con fina intuición histórica— que las creencias y lo legendario alcanza mayor perdurabilidad —inclusive en una cultura letrada— que la cifra y el dato. Conocedor, además, de los convencionalismos más prestigiosos que en su época regían la actividad intelectual, el Inca insertó, con frecuencia, en sus escritos la reflexión serena que deriva en matizaciones de corte epigramático [49]. Tal es lo que ocurre en *La Florida* al concluir la narración en que se relatan las torpezas de Juan Terrón. Es un pasaje que ilustra ese tono grave y refinado que resalta tantas veces en los escritos del Inca. «Tales son los que la prodigalidad incita a sus siervos, que después de haberlas hecho derramar en vanidad sus haciendas, les provoca a desesperaciones. La liberalidad, como virtud tan excelente, recrea con gran suavidad a los que abrazan y usan de ella» (III, XX) [50].

Pero no son esas elaboraciones cultivadas las que establecerán el carácter excepcional de la escritura del Inca. Más significativa es —como ya lo he sugerido— esa doble vertiente de rechazo y acatamiento que conlleva su discurso. Para salvar esas divergencias que él siente entre los testimonios y opiniones emitidas por cronistas oficiales y el reconocimiento que a la vez les debe, Garcilaso tendrá que recurrir a dos opciones que fortalecen su autoridad. En primer término insistirá en que los errores e incomprensión de cronistas anteriores fueron motivados por el desconocimiento de las lenguas indígenas; razonamiento que a la larga le llevará a postular —como un criterio renacentista— que en la actividad lingüística se ofrece el índice primordial de una cultura [51]. Superar esas desavenencias interiores de su discurso implicaba, por

---

[47] Esa valoración se ve sustentada en particular cuando analizamos los frecuentes episodios ficcionados que el Inca insertó tanto en *La Florida* como en sus *Comentarios reales.* Ver: *Historia, creación y profecía,* págs. 149-199.

[48] Me refiero aquí al sentido de protagonismo que el Inca inserta en sus narraciones, al contemplarlas como un tipo de valoración histórica y cultural que no representa una mera continuación de la cultura peninsular y tampoco un regreso a la mitología histórica del incario.

[49] Se trata de un recurso que en su base se remonta a las más primitivas formas de la retórica decorativa que prosperó en la historiografía romana y que Cicerón refutó tantas veces, aunque sin dejar de aplicarla.

[50] Luis Loayza ha comentado con agudeza ese relato en su libro *El sol de Lima* (Lima: Mosca Azul, 1974), págs. 48-50.

[51] Para un análisis informado de ese aspecto de la obra del Inca interesa el estudio de Margarita Zamora

necesidad, un acto de sublimación conceptual, por así decirlo, que, desde los cánones del humanismo historiográfico, sólo podía alcanzarse a nivel retórico. La discontinuidad que se opera entre su percepción cada vez más individualizada de los hechos y los criterios represivos que imponía el discurso historiográfico institucionalizado, tendría que resolverse en la configuración misma del texto; es decir, mediante un sutil ejercicio de amplificación expresiva que otorgaba un decoro excepcional a la narración y que la distingue como texto que asume y supera a sus predecesores [52]. Acción esa que, desde otro ángulo, reivindica la marginalidad ignota que a partir del siglo XVI se confería a lo americano y que el propio Inca padeció en innumerables ocasiones [53]. En conjunto, esas proyecciones conflictivas que surgen ya en *La Florida* y que se expanden notablemente en los *Comentarios reales,* aluden a un deseo de repensar la historia americana en otros términos, librándola acaso de una marginalidad que la constituía como espacio excéntrico de la cultura occidental. En su dimensión más íntima, pues, la escritura de Garcilaso se define, en gran medida, como un espacio semántico señalizado por rupturas, antagonismos y diferencias a partir de los que la refutación se desdobla para asumir necesariamente una porción de lo que niega.

El diálogo mútiple que mantienen sus textos con los que produjeron cronistas anteriores pone en evidencia ese estrato antagónico a que me he referido. Los escritos de Fernández de Oviedo, López de Gómara y, en particular, los de Cieza de León, Zárate y el Palentino constituían un legado que Garcilaso afrontó simultáneamente como modelos y rivales [54]. Por su situación contextual el Inca estaba obligado a defender la concepción imperial, europeizante y teocéntrica que mantenía la Corona española; y si en general lo hace con aparente fervor, en otras ocasiones esa complicidad le resultará ingrata. Para resolver satisfactoriamente visiones contrapuestas de los mismos hechos era preciso entonces lograr un discurso cifrado en otro registro de conocimientos; pero conocimientos autorizados, principalmente, por un orden más secreto de experiencias lingüísticas privilegiadas [55]. Sólo que la enunciación de ese saber requería, además, un nivel de intelección rico en conceptualizaciones novedosas y confirmado, a su vez, por una escritura señalada por su refinamiento formal.

Estas distinciones son necesarias sobre todo al evaluar *La Florida* del Inca, en los términos que dicta la configuración misma del texto. Recordemos, como aclaración pertinente, que para la mayoría de sus lectores europeos del siglo XVI la Florida y sus

«Language and Authority in the *Comentarios reales*», *Modern Language Quarterly,* vol. 43, núm. 3 (1982), págs. 228-241.

52 En esa vertiente es casi tan sugestivo lo que el Inca suprime como lo que relata. Poco se ha estudiado ese contenido tácito que incrementa la expresividad y tensión intelectual de sus textos.

53 La marginalidad y el rechazo a lo americano los elucida John H. Elliot en su importante estudio *El Viejo Mundo y el Nuevo: 1492-1650* (Madrid: Alianza Editorial, 1970), págs. 30-70.

54 No es así, curiosamente, como el Inca contemplará el contenido histórico de *La Araucana,* de Alonso de Ercilla, acaso porque en el poema resplandece una visión épica y artística de la historia que era afín a la sensibilidad narrativa del Inca. Véase el interesante estudio de Alejandro Bernal, «*La Araucana,* de Alonso de Ercilla, y los *Comentarios reales,* del Inca Garcilaso de la Vega», *Revista Iberoamericana,* núms. 120-121 (1982), págs. 549-562.

55 En última instancia, el Inca reclama el quechua —y con razón— como lengua materna para consolidar su autoridad testimonial.

territorios adyacentes eran un espacio imaginario; un espacio inclusive mucho más distante y remoto de lo que entonces podían ser los virreinatos del Perú o Nueva España. En un plano inmediato el referente más persuasivo que ofrecía la narración radicaba, no en la supuesta materialidad de los hechos o de la geografía, sino en el diseño retórico de la narración.

Centrándose en las características propias del enunciado puede afirmarse que *La Florida* del Inca obedece, en términos generales, a los cánones de la historiografía humanista que en el *Quattrocento* se consagró en textos célebres de Leonardo Bruni, Francesco Poggio Bracciolini y Eneas Silvio Piccolomini, entre otros [56]. En lo medular de ese pensamiento histórico se impuso gradualmente un ideal retórico del pasado; idea que Nancy Struever ha definido con precisión admirable.

> Si la elocuencia era, en efecto, una preocuapción central para el historiador humanista, su propósito sería, desde luego, demostrar que las conceptualizaciones retóricas eran base primordial de su labor. La retórica, como tal, determinaba entonces los aspectos más eficaces y laboriosos de la pesquisa. En un sentido más concreto, las preocupaciones retóricas se percibían —en el pensamiento histórico de los humanistas— como un impulso innovador que, lejos de obstruir, liberaba y esclarecía la percepción del pasado que exaltaba el humanismo historicista [57].

A través de formulaciones complejas lo que ese nuevo discurso se proponía era superar una visión del pasado resumida en las crónicas medievales; visión en la que la vida y la actividad cultural, aparecen como un indiscriminado concurso de objetos y acontecimientos que era preciso rescatar de la distracción y el olvido. Sin extender la similitud en modo extremo, esa es la situación del Inca en *La Florida;* sobre todo si consideramos el primitivismo de los textos precursores y la penumbra en que permanecían aquellos hechos. Pero más que sobre el acopio de datos, el historiador humanista reflexionará sobre un acontecer proliferante, interiorizado en la cultura y rico en causalidades políticas y económicas; y en ese acontecer se distinguirán las experiencias que se transmutan en emanación connotativa y que registran tanto el hecho como las implicaciones propias del azar. No puede sorprendernos entonces que ese sea un discurso en el que acontecimientos previos se ilustran simbólicamente en la organización compositiva de la narración. Se creyó a partir de esas nociones que al contemplar el pasado a través del prisma lingüístico —como matriz cultural— podrían elucidarse los hiatos y enigmas que suelen oscurecer el verdadero significado de los hechos históricos. Y al quedar establecida de ese modo la primacía del discurso como configuración simbólica del proceso histórico, era de esperar que la narración acogiera con facilidad un amplio bagaje de reminiscencias literarias; hecho que explica por qué

---

[56] Ver: José Durand, «La biblioteca del Inca», págs. 239-264; y Eugenio Asencio, «Dos cartas desconocidas del Inca Garcilaso», *Nueva Revista de Filología Hispánica* VII (1949), págs. 583-593.

[57] *The Language of History in the Renaissance* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1970, pág. 63. Félix Gilbert, por su parte, en su importante estudio *Machiavelli and Guicciardini: Politics and History in Sixteenth Century Florence* (Princeton, N. J.: Princeton University Press, 1965), destaca que «Las investigaciones históricas de los humanistas eran parte integral de un vasto *corpus* de obras destinadas a salvar para la posteridad los hechos del pasado. Para el humanista, pues, la historia era un género literario, pero que incorporaba objetivos muy diversos.», pág. 276. Ambas traducciones son mías.

en esa modalidad del discurso histórico, el enunciado usurpa, con facilidad, los registros habituales del proceso descriptivo, para incidir en implicaciones sutiles que derivan de una secuencia de acontecimientos; es ese modo de proceder —entre otros— el que determina, por asociación, la digresión creativa en el discurso histórico desde la antigüedad clásica hasta el siglo XVIII.

En España, y más concretamente, en la novísima empresa que se proponía la historiografía de Indias, el pensamiento histórico de los humanistas otorgó una inmensa latitud al discurso que gestó el descubrimiento y la conquista [58]. Las nuevas posibilidades descriptivas que señalo son evidentes ya en el *Opus epistolarum* de Pedro Mártir de Anglería, pero sobre todo en sus *Décadas de Orbe Novo* (1530) [59]. Y a esa fina tradición letrada pertenecen por igual buena parte de la *Historia general y natural de Indias,* de Gonzalo Fernández de Oviedo [60]; la *Historia de las Indias y conquista de México,* de Francisco López de Gómara; la *Historia natural y moral de Indias,* del agudo padre José de Acosta, así como los textos oscuros que Juan Ginés de Sepúlveda nos dejó en su *De rebus hispanorum gestis ad Novum Orbem;* es a ese amplio linaje de textos cuidadosamente elaborados al que pertenece de lleno *La Florida* del Inca, tan distante ya, en muchos órdenes, de los testimonios de leguleyos como el Palentino o de las corroboraciones detallistas e inventariales de un Bernal Díaz o de un Rodríguez Freyle [61]. Para el quehacer más complejo que proponía el humanismo histórico, no bastaba con la supuesta corroboración de los hechos tal y como entonces se practicaba, sino que interesa más al humanista vislumbrar cómo debía configurarse el conocimiento histórico. Todo ello implica, por supuesto, la formulación de un discurso que admite como componente central una dimensión argumentativa que —sobre la marcha— establece y cuestiona sus propias opciones.

Hay, por último, otra dimensión raigal e intensamente problematizada que reconocemos en el discurso de la historiografía humanista consagrada, en las *Décadas,* de Pedro Mártir; en la *Historia de las Indias,* de Gómara, y creo que más intensamente aún en *La Florida,* del Inca. Lo que deseo subrayar ahora es que Garcilaso —sin la autoridad del testimonio directo y en posesión de fuentes muy incompletas— se ve en una disyuntiva muy similar a la del novelista; es decir, se ve ante la necesidad de crear, ante todo, un espacio de lectura que designa, en gran medida, su propia singularidad y que tiene como base una intertextualidad imaginativa. Concebido así, el texto se logra mediante un ejercicio retórico dirigido tanto hacia la persuasión creativa como hacia la ordenación de conocimientos fácticos. Con esa perspectiva, la realidad contextual, entonces remota y desconocida, se configura en los signos específicos del texto [62].

---

[58] Latitud que corroboraríamos en *La crónica de la Nueva España,* de Francisco Cervantes de Salazar, y mucho después en la *Historia de la Nueva España* (1684), de Antonio Solís.

[59] La vasta significación de esa obra se elucida en el estudio de María de las Nieves Olmedillas de Pereiras, *Pedro Mártir de Anglería y la mentalidad exoticista* (Madrid: Editorial Gredos, 1975).

[60] Sobre todo las reflexiones que enuncia Oviedo, sobre la actividad política, y la naturaleza misma de la historia en el comienzo y terminación de su gran *Historia general.*

[61] Ver mi *Vocación literaria del pensamiento histórico en América,* págs. 123-155.

[62] Nociones éstas que enuncia en detalle Marcel Bataillon en su *Erasmo en España* (México: Fondo de Cultura, 1950), págs. 622 y ss.

Pero observemos que la realidad americana —como espacio cultural diferenciado— a que se alude en *La Florida,* en las *Décadas,* de Pedro Mártir, y en *Historia,* de Gómara, permanece, en última instancia, sin una designación auténtica. Esa configuración imaginaria, utópica del ámbito americano, le convertirá gradualmente en un espacio-texto que en diversas proporciones radicará más allá de los mecanismos nominalistas de que disponía entonces la historiografía del humanismo renacentista. América, como invención existirá, pues, como entidad desfigurada por el propio discurso que pretende identificarla; será el texto que se ve desprovisto de designaciones satisfactorias y que, con frecuencia, será contradecido por su propia glosa [63]. Contemplada de ese modo, *La Florida* aparece, en parte, como un sistema argumentativo de belleza incuestionable pero que desvirtúa —como discurso histórico— su propia validez referencial, ya que la escritura, como tal, se constituye como significante primario de lo relatado. En *La Florida* —y en la historiografía humanista de Indias— el discurso concebido como gestión utilitaria se consagra, sin embargo, como actividad poética; actividad que pretende nombrar —como acción reveladora— ese espacio cultural americano que se hallaba más allá de los sistemas descriptivos vigentes. Es en la revelación de ese espacio donde reside, en definitiva, la posibilidad de un discurso genuino; discurso que se proyecta como texto ideal y problematizado y que partiendo de *La Florida,* Garcilaso querrá consolidar definitivamente en sus *Comentarios reales;* texto, además, del que en última instancia, dependía la legitimidad de su persona y de la naciente cultura hispanoamericana que él sentía ya aunque entre no pocos equívocos como suya.

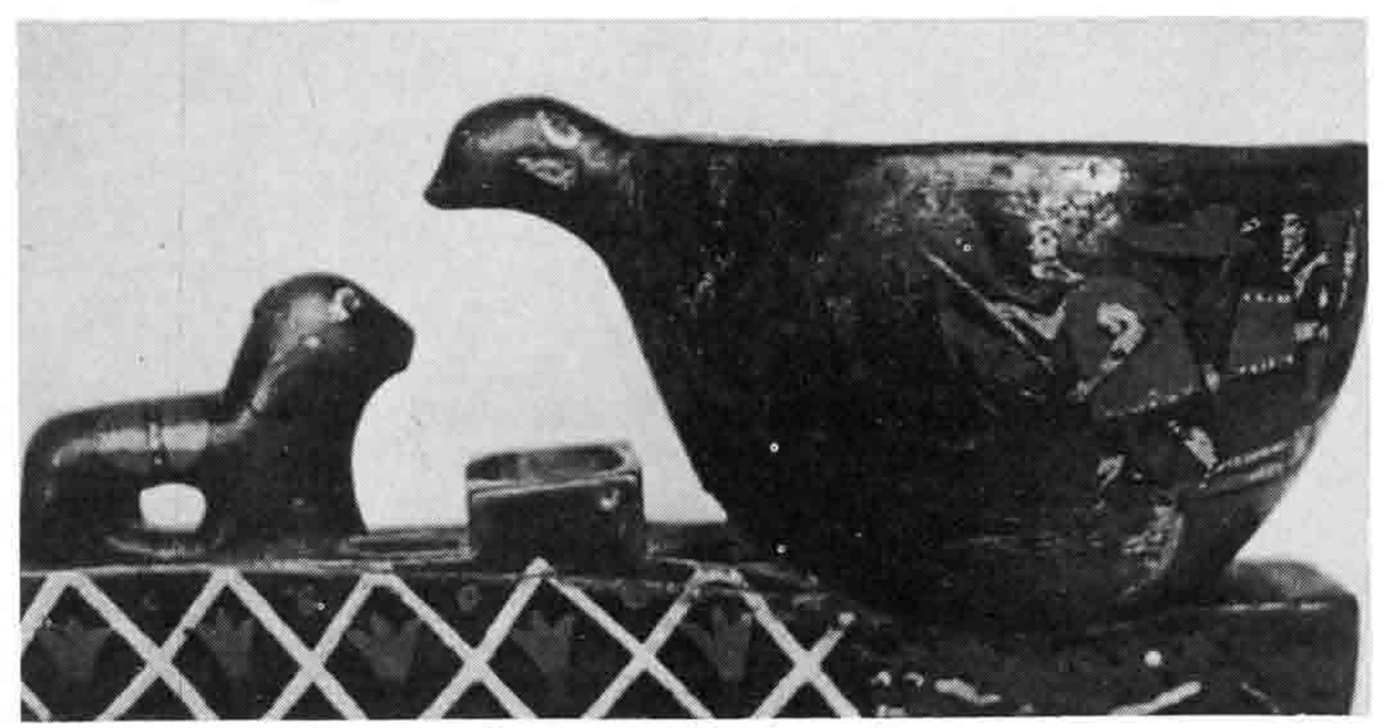
Hay, entonces, implícitamente en *La Florida* el comienzo —acaso primigenio— de una búsqueda, de una intelección capaz de lograr el texto que asimila y designa plenamente vivencias culturales que permanecían sin expresión adecuada. Se sugería entonces la necesidad de un texto en el que quedarían resueltas satisfactoriamente las percepciones desdobladas de nuestras aparentes anomalías, esplendor y extremos culturales; y en esa escritura se manifestará, ciertamente, un repudio de jerarquías ajenas a nuestro acontecer, pero más que nada, se expresará la necesidad de otras suertes de descubrimientos y lecturas que debían llevarse a cabo en el seno mismo de la tradición textual que ha establecido la actividad cultural en Hispanoamérica a lo largo de siglos [64]. El texto primordial e ilimitado a que he aludido es el que en los dos últimos siglos ha cristalizado progresivamente en el *Facundo,* de Sarmiento; en *La vorágine,* de José Eustasio Rivera; en *Doña Bárbara,* de Rómulo Gallegos, y también es el texto que magistralmente se explicita en *Paradiso,* de José Lezama Lima; en *Concierto barroco,* de Alejo Carpentier; en *Cien años de soledad,* y más recientemente aún en *Terra nostra,* de Carlos Fuentes [65]. No creo que haya en lo que he afirmado hasta aquí, una

---

[63] Sabemos, por ejemplo, que Bernal Díaz refutará como inexactas las descripciones que ofrece Gómara, pero al intentar enmendarle terminará —en varias ocasiones— por construir una parodia inconsciente de las descripciones seductoras que Gómara imaginativamente hace de Tenochtitlán.

[64] En parte, son esos descubrimientos los que efectúan viajeros y exploradores en los siglos XVIII y XIX; en este último siglo destacará, por supuesto, otro régimen de lecturas evidentes en el *Facundo,* de Sarmiento, y diversos textos de José E. Rodó.

[65] Obra esta última en la que se dramatiza en instancias muy diversas la ausencia de esos textos que, al



Recipiente ritual fabricado en madera.

sobrevaloración de la modernidad problemática que exhiben los textos del Inca. Lo que he señalado lo enuncia, sin más, su propia escritura. Más aún, sus textos y su persona aparecen hoy como una dimensión primaria, pero dinámica de nuestra historia cultural; dimensión ubicada, entre las codificaciones absolutistas de la historiografía teocéntrica e imperial y el utopismo conflictivo que ya señalizaba —como apertura— el porvenir americano.

ENRIQUE PUPO-WALKER
Center for Latin American and Iberian Studies
Vanderbilt University
NASHVILLE, TENNESSEE 37235 (USA)

---

no resumir genuinamente la significación de un pasado, no podían, por supuesto, responder a los enigmas del futuro. Ver: Carlos Fuentes, «La novela en español hoy», *Revista Iberoamericana,* vol. 47, núms. 115-117 (1981), págs. 312 y ss.

Arguedas: *Raza de bronce*

La primera vez que se leen juntas las dos obras más conocidas del boliviano Alcides Arguedas (1879-1946): *Pueblo enfermo* (1909) y *Raza de bronce* (1919), la mera comparación de los títulos y los contenidos produce en el lector la sensación de que se trata de dos libros contrastantes, opuestos. La obra ensayística, tan combatida y aplaudida por su racismo y su denuncialismo, su positivismo y su moralismo, su debilidad por los regímenes de fuerza, deja un precipitado evidentemente negativo, que refleja la visión idéntica que el autor tenía de su propio país [1]. Esa negatividad se extendía a la totalidad de la existencia de Bolivia: a su historia, sus diferentes pueblos, su política. No nos interesa ahora estudiar esas ideas, ni señalar sus fundamentos y sentido. Lo evidente es que la visión de su propio país estaba cargada de pesimismo y que sus denuncias implacables fueron la base del análisis de las «enfermedades sociales» bolivianas. El libro se abría con un título tremebundo: «Pueblo enfermo» y seguía la tradición decimonónica positivista (Comte, Le Bon, Taine), la misma que influía por esos años en Bunge (Argentina), Zumeta (Colombia) o Picabea (España). También ellos —como Arguedas— atribuían a la mezcla de razas, a la ausencia de raza blanca, a los indios, al mestizaje y al clima, los males de sus respectivos países [2].

Esta visión tan poco favorable del mundo indígena boliviano que da el volumen de 1909, no sólo negativa, sino carente de esperanzas, contrasta, marcadamente, con la que deja la novela. Ya desde el título se hacen visibles las diferencias polares entre ambas obras. Frente a la *enfermedad* («debilidad, degeneración, incapacidad, ineficacia»), lo racial del *bronce* que alude al color de la piel («fuerza, resistencia, poder, salud»). La

---

[1] Todas las citas de esta obra remiten a *Pueblo enfermo* (La Paz: Gisbert y Cía., 1979). Cuando citamos la novela lo hacemos por *Raza de bronce* (Buenos Aires: Losada, 1979), 6.ª edición. Las referencias a *La Danza de las Sombras* son de A. ARGUEDAS, *Obras completas* (México: Aguilar, 1959-1960, 2 vols.) vol. I. Ya Juan Albarracín Millán indicó: «Si trasladáramos este análisis psicosocial de *Pueblo enfermo* a los componentes raciales de *Raza de bronce,* veríamos sorprendidos cómo el planteamiento de 1919, es llanamente un cuadro invertido del de 1909. No dio cuenta [Arguedas] de este cambio en sus escritos, lo expuso sin molestarse en explicarlo», en *El gran debate. Positivismo e irracionalismo en el estudio de la sociedad boliviana* (La Paz: Ed. Universo, 1978), pág. 154.

Quiero agradecer aquí a mi colega y amiga, la doctora Martha Martínez, el haberme facilitado numerosos libros y publicaciones aparecidas en Chile, Perú y Bolivia existentes en su biblioteca particular, que son de muy difícil acceso.

[2] Sobre las ideas de ARGUEDAS véase G. FRANCOVICH, *El pensamiento voliviano en el siglo XX* (México: Fondo de Cultura Económica, 1956), págs. 40-43; W. R. CRAWFORD, *A Century of Latin American Thought* (Boston: Harvard University Press, 1961, 2.ª ed.), págs. 106-108; M. S. STABB, *In Quest of Identity* (Chapel Hill: North Carolina Press, 1967), cap. 2: «The Sick Continent and its Diagnosticians». Sobre ARGUEDAS escribieron RAMIRO DE MAEZTU (que prologó la primera edición de *Pueblo enfermo);* MIGUEL DE UNAMUNO, que fue amigo personal del escritor; RAFAEL ALTAMIRA (en el prólogo a la ed. de 1923 de la

lectura de la novela entrega una visión mucho más positiva y dinámica del indio y de su mundo. Esta visión tiene dos aspectos, que deben ser separados. Por una parte, Arguedas describe, *por dentro*, el funcionamiento social e individual de una comunidad indígena, con sus individuos, jefes, valores, trabajos, fiestas, religión, conocimientos de la naturaleza, leyes, costumbres, lenguaje. Por otra, muestra cómo esa comunidad es atacada (agredida y explotada) por los blancos y sus cómplices (los cholos, administradores, políticos, comerciantes, la Iglesia), y cómo reacciona ferozmente en un levantamiento que supondrá un uso legítimo de la violencia, y una probable y terrible represión posterior. Y una distinción necesaria. Mientras el ensayo analiza la totalidad de la realidad nacional boliviana (desde la geografía, las razas, la política y la historia), la novela se limita a presentar la comunidad indígena aymara, en su compleja situación social e histórica.

Estas son las conclusiones de una primera lectura. Cuando se examinan detenidamente ambas obras, sin embargo, debe matizarse esta observación señalando algo concreto: en *Pueblo enfermo* están, en agraz, todos los aspectos que la novela desarrollará dramáticamente por medio de personajes, situaciones y diálogos. En un pasaje de esta obra dedicado a describir el habitante de la pampa interandina, el indio aymara, Arguedas describe su psicología —en correspondencia con el hosco paisaje que habita— y su vida durísima, desde la niñez hasta la tumba. Un buen espacio está dedicado a la mujer aymara; allí se adelanta el sentido del título de la novela:

> «La mujer observa la misma vida y, en ocasiones, sus faenas son más rudas. En sus odios es tan exaltada como el varón... Ruda y torpe, se siente amada cuando recibe golpes del macho, de lo contrario, para ella no tiene valor un hombre. Hipócrita y solapada, quiere como la fiera, y arrostra por su amante todos los peligros. En los combates lucha a su lado, incitándole con el ejemplo, dándole valor para resistir. La primera en dar cara al enemigo y la última en retirarse

---

novela citada); JOSÉ E. RODÓ, etc. MARIANO BAPTISTA GUMUCIO, *Alcides Arguedas* (La Paz-Cochabamba: Los Amigos del Libro, 1979), ha recogido numerosos juicios de compatriotas sobre ARGUEDAS. Polémica y política, la obra y la vida del escritor han estado sometidas en Bolivia a duros ataques provenientes de la izquierda y de los sectores nacionalistas (Díez de Medina, Medinaceli, Navarro, Marcos Domic, etc.) Y todavía hoy se habla de «arguedismo» como una corriente ideológica denigrativa de la tradición nacional y vendida al imperialismo y a los intereses de la llamada «Rosca». Debe decirse, sin embargo, que ARGUEDAS reconoció en varios lugares de sus escritos que recibió dinero del millonario del estaño, Patiño, con lo cual disfrutó de la paz necesaria para escribir su vasta historia de Bolivia. Pero no es este lugar para examinar la variada —y a veces cambiante— postura ideológica de nuestro escritor. Nos atendremos a lo que se indica en su novela.

Sobre los últimos años de Arguedas, véase A. A., *Etapas de la vida de un escritor* (La Paz: Talleres Gráficos Bolivianos, 1963), vol. I, prólogo y notas de Moisés Alcázar, donde se editan por vez primera numerosos pasajes del *Diario* inédito que Arguedas dispuso fuera publicado en 1996. Desgraciadamente, en esta edición se han borrado los nombres personales a los que el autor hace referencia. En pág. 155, Arguedas anota que el 13 de enero de 1945, «... he tomado un coche y, a carrera, he ido a entregar al gerente de la editorial Losada, Guillermo de Torre, el ejemplar corregido de *Raza de bronce* para una nueva edición en la colección barata de Contemporánea... Saldrá el libro en marzo». Lo que confirma lo señalado por Gordon Brotherston, «A. A. as a "Defender of Indians" in the First and Later Edition of *Raza de Bronce*», *Romance Notes*, XIII (1971), págs. 41-47, de que hay importantes diferencias textuales entre las distintas ediciones de la novela, cosa que no puedo comprobar aquí. Nos atendremos a la edición corregida publicada por Losada en 1946, repetida *me varietur* por esa editorial.

de la derrota, jamás se muestra ufana de triunfo. Cuando crueles inquietudes turban la paz de su hogar, no se queja, no demanda consuelo ni piedad a nadie, y sufre y llora sola.

Fuerte, aguerrida, sus músculos elásticos tienen solidez de bronce batido. Desconoce esas enfermedades de que están llenas nuestras mujeres por el abuso del corsé y el desmedido gasto de perfumes y polvos. Sus nervios no vibran ni con el dolor ni con el placer. Engendra casi cada año, y da a luz sin tomar precauciones, y jamás se dislocan sus entrañas, forjadas para concebir fruto sólido y fuerte. Hacendosa, diligente, emprende viajes continuos y va en pos de sus caravanas haciendo 40 ó 50 kilómetros diarios, sin fatiga ni alarde» (págs. 52-53).

Recuérdese el pasaje de *Raza de bronce,* donde se justifica el título de la obra por boca del patrón, Pantoja, después que el grupo de los blancos intenta violar a Wata-Wara y ella muere de los golpes:

«—Al verla tan fina nadie hubiera sospechado que esa salvaje tuviese tanta fuerza. Yo la cogí por la cintura y quise echarla al suelo, pero no pude. Es una raza de bronce— confesó Pantoja» (pág. 254).

En el capítulo II del ensayo están además adelantados la trama total de la novela y hasta la fría indignación que parece mover la pluma del autor en su defensa de los indígenas. Para no alargar demasiado estas páginas indicaremos sólo algunos pasajes claves. La novela parece evocar una época de malas cosechas semejante a las crisis agrícolas de los años 1898-1905 de que se habla en ese capítulo del ensayo:

«Los indios, como no tienen la precaución de almacenar sus cosechas en previsión de malos años, sólo producen lo estrictamente indispensable... cayeron en vergonzante indigencia, hasta el punto de que... se vieron forzados a refugiarse en la ciudad en busca de trabajo... a mendigar por las calles y plazas mostrando sus cuerpos enflaquecidos en largos años de privaciones» (págs. 53-54.)

Confróntese con el capítulo VI de la segunda parte de la novela. El ensayo señala además que las malas cosechas fueron interpretadas por los sacerdotes como «enojos de Dios contra la decaída raza... por inobediente, poco sumisa y poco obsequiosa» (pág. 54), cosa que se repite en el sermón del cura Pizarro *(Raza de bronce,* págs. 191-192). El ensayo en el mismo lugar indica la necesidad de rotar los cultivos y proteger las especies en desaparición, idea que en la novela expresa Suárez (págs. 202-204). El final terrible, no descrito, pero aludido en la novela, ya está adelantado como hecho habitual en el ensayo:

«Cuando dicha explotación, en su forma agresiva y brutal, llega al colmo y los sufrimientos se extreman hasta el punto de que padecer más sale de las lindes de la humana abnegación, entonces el indio se levanta, olvida su manifiesta inferioridad, pierde el instinto de conservación y, oyendo a su alma repleta de odios, desfoga sus pasiones y roba, mata, asesina con saña atroz... La idea de la represión y el castigo apenas si le atemoriza, y obra igual que el tigre de feria escapado de la jaula. Después, cuando ha experimentado ampliamente la voluptuosidad de la venganza, que vengan soldados, curas y jueces y que también maten y roben... ¡no importa!» (pág. 56.)

En *Pueblo enfermo,* como ejemplo de la servidumbre a la que está obligado el indio en manos de los blancos, leemos:

«Se alquila un pongo con taquia. Llámese *pongo* al colono de una hacienda que va a servir por una semana a la casa del patrón en la ciudad, y *taquia* la bosta de ovejas y llamas que se recoge, se hace secar al sol y luego se emplea como combustible» (pág. 63).

En la novela será el dueño de la hacienda el que pone un aviso idéntico: «Pablo Pantoja alquila pongos con taquia» (pág. 158).

Hasta la visión del paisaje de la meseta alta en el ensayo semeja el de la novela, destacando su rudeza, su insoportabilidad para el hombre, su poder de hacer del indio un ser introvertido, solitario: «Moralmente el indio es un gran solitario, un esquivo, un desdeñoso» (pág. 64). Y reiteradamente se comenta allí su biografía de trabajos constantes: «El indio trabaja desde los dos años, hasta que revienta» (pág. 50).

Ejecución

La obra novelesca, como ha escrito el mismo Arguedas, es producto de dos décadas largas de trabajo. Su primer esbozo, imperfecto, fue una breve obrilla narrativa titulada *Wata-Wara* (1904). La primera edición apareció en 1919; la siguiente en 1924, y la tercera, y definitiva, es la terminada en 1945 y editada en 1946. Al final de esta última, Arguedas aclara su intención frente al problema indígena [3].

De aquí debe extraerse una conclusión necesaria: es un libro no improvisado, ni apresurado. Tuvo una larga ejecución y hay allí detalles de composición, de estilo, de ideas, que prueban una cuidada elaboración literaria y conceptual. Por eso se escribe nuestro estudio.

En general, la crítica ha tratado superficialmente la novela de Arguedas. Unas veces, por el hecho de ser una obra realista; otras, por muy comunes razones político-ideológicas, se la ha leído apresuradamente y se le ha concedido muy poca importancia. La crítica boliviana, tan influida por lo ideológico o las disputas políticas, aun reconociendo la importancia de Arguedas dentro de la historia cultural del país, la ha leído siempre o casi siempre de modo superficial [4]. Creemos, sin embargo, que es un libro rico en perspectivas, poderoso, justo, duro como el mundo que describe. No es sólo la obra que inicia la novela indigenista (a pesar del texto desvaído de Clorinda Matto de Turner, *Aves sin nido,* 1889), es también, todavía hoy, la más exacta pintura objetiva de una clase social y de una comunidad indígena, en su medio

---

[3] Sobre la ejecución e intenciones de la obra véase *La danza de las sombras,* ed. cit., pág. 634-636; detalles sobre ediciones en *Pueblo enfermo,* ed. cit., págs. 77-79. Una nota final del autor acota la importancia que la novela pudo haber tenido en el cambio de actitud de los gobiernos bolivianos frente al indio: «Este libro ha debido en más de veinte años obrar lentamente en la conciencia nacional, porque de entonces a esta parte y sobre todo en estos últimos tiempos, muchos han sido los afanes de los poderes públicos para dictar leyes protectoras del indio, así como muchos son los terratenientes que han introducido maquinaria agrícola para la labor de sus campos, abolida la prestación gratuita de ciertos servicios (pongaje y mita) y levantado escuelas en sus fundos.»

«Un congreso indigenista tenido en mayo de este año de 1945 y prohijado por el Gobierno, ha adoptado resoluciones de tal naturaleza que el paria de ayer va en camino de convertirse en señor de mañana...», pág. 266.

[4] Véanse, por ejemplo, las historias de la novela hispanoamericana de F. ALEGRÍA, 6.ª ed. (México: De Andrea, 1974), que el concede apenas media página, y O. C. GOIC, (Valparaíso: Ed. Universidad de Valparaíso, 1972), que la menciona entre la «Generación mundonovista». ANDERSON IMBERT, en su

geográfico y en su época. Y constituye uno de los más positivos testimonios que hoy existen de todo un aspecto esencial de la vida boliviana.

A estos dos valores, iniciación de una vigorosa corriente denuncialista, documento social y humano logrado, suma la novela de Arguedas algo obvio: es una excelente muestra (sobre todo en su última versión) de la novela de la tierra. El libro de Arguedas es el primero en abrir esa dirección todavía fructífera de la visión todopoderosa de la naturaleza, como dominadora y determinadora del hombre en Hispanoamérica. Arguedas ha logrado limpiamente combinar todos estos aspectos en una obra artística que apela a los recursos del realismo y a ciertos elementos modernistas. Ambos medidamente utilizados y combinados en una totalidad narrativa eficaz y poderosa.

Trama y desarrollo

La novela está dividida en dos libros. El primero, titulado «El valle» (seis capítulos, págs. 1-90). El segundo, «El Yermo» (catorce capítulos, págs. 91-266). El primer libro presenta a los personajes principales, Wata-Wara y Agiali, enamorados deseosos de casarse, y la necesidad en que él se encuentra de ir de viaje al valle con otros tres hombres (Quilco, Manuno y Cachapa); dos semanas en que irán a buscar granos, enviados por el administrador, Troche. Los capítulos II a VI narran ese viaje y permiten al novelista describir la realidad humana y geográfica de los valles al sur de La Paz (Mallasa, Palca, Mecapaca), así como las altas zonas de las grandes montañas nevadas, el Illimani en primer lugar. Allí sufrirán los «sunichos» grandes trabajos y uno de ellos, Manuno, morirá arrastrado por un río crecido. Este primer libro desarrolla el motivo del viaje, que combina la descripción con lo dramático; lo individual con lo social. Aunque es evidente el deseo del novelista de describir así una parte de la geografía de su patria, el viaje de Agiali tendrá inmensa repercusión en la existencia de los enamorados: durante su ausencia, Wata-Wara se verá materialmente obligada a aceptar su violación por Troche.

El segundo libro, «El Yermo», describe la existencia de la comunidad indígena, que vive y trabaja en la hacienda de los Pantoja. En verdad, ésta es la parte más importante de la novela. Narrada toda de modo horizontal y cronológico, hay en ellas

---

Historia, maneja la segunda versión de la novela (y lo mismo sucede con Zum Felde), no la última. En la crítica boliviana véase F. DÍEZ DE MEDINA, *La literatura boliviana* (La Paz: A. Tejerina, 1953); E. FINOT, *Historia de la literatura boliviana* (México: Porrúa, 1943), y A. GUZMÁN, *La novela en Bolivia. Proceso 1847-1954* (La Paz. 1967), reiteradamente superficiales. Entre los estudios utilizables, pero demasiado breves: A. ZUM FELDE, *Indice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa* (México: Guarania, 1959), pág. 259-265; R. LAZO, *La novela andina* (México: Porrúa, 1971), págs. 27-42; BENJAMÍN CARRIÓN, *Los creadores de la nueva América* (Madrid: Sociedad General Española de Librería, 1928), págs. 165-217. No hemos podido leer: M. C. ROCABADO, «El indio y la mujer en la novela de A. Arguedas», *Revista de Cultura*, Cochabamba, II, 2 (1956), págs. 234-306, ni L. J. RODRÍGUEZ, *Hermenéutica y praxis de la novela del indigenismo* (México: Fondo de Cultura Económica, 1980).

Sin disputa el mejor estudio sobre la novela es el de MAURICIO OSTRIA GONZÁLEZ, «Atisbos estéticos y estilísticos en *Raza de Bronce*», *Anales de la Universidad del Norte*, Antofagasta, Chile (1967), págs. 29-89, con juicios muy atinados.

dos apartados que constituyen verdaderos relatos retrospectivos. El capítulo primero de «El Yermo» es anacrónico: una verdadera inserción de lo histórico, en la que se escucha la voz del historiador Arguedas, encendida de indignación, y en la que, como en ciertas novelas románticas (por ejemplo en algunos pasajes de *El Zarco,* de Altamirano), lo histórico, lo panfletario y lo ensayístico se combinan de modo especialísimo para destruir la insularidad de lo narrativo.

Arguedas narra cómo los aymaras perdieron sus tierras durante la dictadura de Melgarejo:

> «De este modo, más de trescientos mil indígenas resultaron desposeídoas de sus tierras, y muchos emigraron para nunca más volver, y otros, vencidos por la miseria, acosados por la nostalgia indomable de la heredad, resignáronse a consentir el yugo mestizo y se hicieron colonos para llegar a ser, como en adelate serían, esclavos de esclavos...» (págs. 92-93).

Y a continuación (como en Balzac o en Pérez Galdós), se explica el origen de la fortuna de los Pantoja.

Otro pasaje en el que se vuelve al pasado, pero éste más verosímilmente inserto en el relato, es el del terrible recuerdo que los dos ancianos, Choquehuanka y Tokorcunki, tienen y actualizan del levantamiento indígena fracasado, en el que fueron ferozmente reprimidos por Pantoja padre y el ejército (capítulo III).

La novela está estructurada como una serie de cuadros episódicos, que a la vez que desarrollan un argumento centrado en la vida de la pareja citada, van dando amplias pinceladas de aspectos de la comunidad: sus tareas anuales, sus ceremonias, sus dificultades, su difícil relación con los amos. En varios pasajes, Arguedas, con buena habilidad narrativa, ha insertado relatos autónomos. Entre ellos destacan dos logrados cuadros costumbristas; uno, el de la venta por Choquehuanka de un toro bravo, que le permite documentar el habla y la astucia campesinas en una lograda escena popular (págs. 146-149). El otro, la historia —narrada por Mallcu— de la muerte del cóndor (págs. 59-64). Otros son el de la inundación («la Mazmorra») y el del estudiante cazador de pumas (págs. 29-30 y 77-82). Todos estos intermedios narrativos se insertan sin dificultades en la totalidad de la obra, a la que prestan densidad y riqueza, y de la que reciben su unidad definitiva. Casi al final de la novela el lector «escucha» por boca del escritor modernista Suárez, una leyenda incaica: «La justicia del Inca Huaina-Capac» (págs. 227-236). Esta sirve para mostrar la visión idealizada del mundo indígena que contrasta, visiblemente, con la que Arguedas ha querido dar a sus lectores de esa misma realidad...

Narrada con técnica presentativa, usando casi siempre la tercera persona, la novela apela también a la primera en ciertos relatos personales (Mallcu, muerte de Manuno), o en los recuerdos «interiores» de Choquehuanka, Agiali o Wata-Wara. En algunos momentos; sin embargo, escuchamos —como hemos dicho— la voz del autor. Pero esto ocurre pocas veces. Se trata de una novela tradicional, en la que no puede hablarse de novedades narrativas. Una obra que combina ciertos elementos realistas y hasta naturalistas con medidos rasgos modernistas visibles, como veremos, en las mesuradas descripciones de la naturaleza.

La intención fue escribir una evidente novela de espacio, en la que el autor quiso dejar una detallada descripción de la vida de una comunidad aymara, que vive junto

al Titicaca. Pero a la vez, debe señalarse que el autor, con el relato del duro viaje de los cuatro indios, logró dar una visión concreta de los valles sureños y de las alturas más solitarias a su patria. A esta compleja suma de intenciones descriptivas (geográficas, de fauna y de flora, sociales, etc.), debe agregarse la estructura argumental. Vertebrada sobre la historia de las relaciones entre los enamorados y sus familias respectivas, la obra consigue convertir este pivote dramático y humano en eficaz hilo narrativo para —a partir de ese eje— describir la totalidad social del mundo que tiene bajo sus ojos: las luchas con los patrones blancos, sus representantes (el mestizo Troche, el cura, el ejército), su historia y, de alguna manera, una honda pintura del mundo social boliviano en torno a los aymaras. Dos zonas geográficas: la alta meseta en torno al Titicaca y los cálidos valles recorridos por ríos de deshielos, peligrosos y cambiantes (con sus tipos sociales respectivos). Y dos historias humanas: la de Agiali y su amada, la de la comunidad y sus patrones.

La obra combina con maestría lo individual y lo social. La primera escena, con la que se abre la novela, nos presenta a la pareja enamorada. Poco a poco, lo social se va sobreponiendo a lo personal y, al final, el asesinato de la joven, desencadena la reacción de la comunidad. La tragedia individual funciona como el detonante, la gota que desborda el torrente de la reacción vengativa comunitaria. Estos dos niveles, el individual y el social, jamás son dejados de lado. Lo que ocurre es que a partir del inicio de la obra, lo social se va haciendo poco a poco más importante, hasta que ocupa la totalidad del espacio narrativo. El primer capítulo parece narrar solamente una agreste y primitiva historia de amor. De aquí pasamos al relato del viaje. Pero ya al comienzo de la segunda parte, «El Yermo», lo social-histórico parece apoderarse de la totalidad de la novela. Debe señalarse, sin embargo, que siempre Arguedas muestra lo social como individualizado, como referido a un personaje concreto y particular. Aun los pasajes en que se describen fiestas, ceremonias, labores comunitarias, siempre están enfocados en situaciones particulares que les dan un peculiar y específico peso humano y personal.

Personajes

Arguedas ha tenido la buena idea de no profundizar demasiado en lo individual; no hay personajes hondamente analizados. Casi siempre los vemos actuar, hablar, pensar. Arguedas ha visto bien que se trata de personalidades primarias, en las que es raro encontrar psicologías complejas. Alguna reacción interior se destaca en Wata-Wara o Agiali, o la madre de Agiali. El único que ha sido profundizado (y esto corresponde a su importancia dentro del grupo) es el anciano Choquehuanka, pero, hasta en su caso, lo social devora a lo individual. Los otros son personajes planos y algunos, burdamente simples (los malos: el administrador, los patrones, el cura, etc.). Se trata casi siempre más de tipos que de individuos. Aquí debe decirse que Arguedas maneja el mismo esquema que ya aparecía en su ensayo: los mestizos son todos malos *(kharas)*, y los blancos tocan lo abyecto. Claro que en ningún momento alcanza Arguedas la simplicidad elemental de separar malos y buenos (como hará después

Icaza, por ejemplo) en extremos polares. La hija de Troche, los amigos del patrón, la mujer del administrador, etc., muestran algunos rasgos diferenciales. Esto se acentúa en el caso de los indígenas, que son aquellos personajes que realmente interesaban al autor. En ese sentido, sus descripciones de las reacciones y las personalidades de los indígenas jamás ignoran el poderoso influjo que las circunstancias geográficas, sociales y económicas han tenido en la constitución de sus visiones del mundo, de sus psicologías, de sus miedos, temores, creencias, valores. Aquí es donde la novela acierta a concretar una visión que calificaríamos de mesurada y realista, de equilibrada y objetiva. Ni el romanticismo ñoño y tibio, que ve siempre positivamente a los indios, ni la crápula que aparecerá en la novela indigenista posterior.

Arguedas muestra una visible simpatía, un mayor interés, tanto humano como valorativo, frente a los indígenas que frente a los restantes personajes de la novela. Una lectura cuidada de la obra muestra que la pluma arguediana destila un marcado desprecio condenatorio contra los blancos y sus representantes; nada de esto hay con respecto a los indios. Su mirada ha tratado de mostrarlos tal como él mismo creía que eran: hombres determinados por una difícil existencia en lucha constante contra un clima y una tierra excepcionalmente duras, una organización social jerárquica, racista e injusta, y una estructura económica heredada llena de favoritismos esclavizantes.

La visión arguediana de los indios, que tantos denuestos ha provocado de parte de numerosos políticos y pensadores bolivianos, parece, a primera vista, cargada de rasgos negativos. Arguedas vio a los indios como seres insensibles, duros, violentos, feroces, carentes de piedad, de ternura, de matices humanos específicos, codiciosos, inhumanos, resentidos, envidiosos, simples, primitivos, fatalistas, introvertidos y cobardes. Pero la lectura de su novela muestra que esos rasgos se dan como productos sociales, históricos, geográficos, económicos. Arguedas jamás dice que esas sean notas *raciales*. El *resentimiento* y el odio silenciosos, guardados en el fondo del corazón como un puñal presto a agredir, los muestra Arguedas como el único, el último recurso que resta a esos desdichados para afirmarse como seres humanos. El odio y el resentimiento son el refugio final, la íntima caverna donde vuelven a verse como criaturas humanas. Odian porque no pueden hacerse justicia; odian porque esa es la única forma que tienen de afirmar su libertad perdida; odian porque esa es la única posibilidad de dar un sentido positivo a sus existencias ferozmente humilladas. Odiar es la única posibilidad que les ha dejado el mundo de venganza. Y si buscan justicia, se ven obligados a hacerla por su misma mano. Es importante, en este sentido, destacar un pasaje de la novela en el que Choquehuanka, incitando a sus hombres a atacar y matar a los blancos, les habla:

> «—De poco a esta parte, mis ojos se han cansado de ver tanta crueldad y tan grande injusticia, y a cada paso que doy en esta tierra me parece sentirla empapada con la sangre de nuestros iguales. Yo no me maravillo del rigor de los blancos. Tienen la fuerza y abusan, porque parece que es condición natural del hombre servirse de su poder más allá de sus necesidades. Lo que me lastima es saber que no tenemos a nadie para dolerse de nuestra miseria y que para buscar un poco de justicia tengamos que ser nuestros mismos jueces...
>
> ... Y así, maltratados y sentidos, nos hacemos viejos y nos morimos llevando una herida viva en el corazón.
>
> ... —Entretanto..., nada debemos esperar de las gentes que hoy nos dominan, y es bueno

que... nos levantemos para castigarlos, y con las represalias conseguir dos fines, que pueden servirnos mañana..., hacerles ver que no somos todavía bestias y después abrir entre ellos y nosotros profundos abismos de sangre y muerte, de manera que el odio viva latente en nuestra raza, hasta que sea fuerte y se imponga o sucumba a los males, como la hierba que de los campos se extirpa porque no sirve para nada» (págs. 262-263).

Este es el valor social e ideológico de la obra de Arguedas. Lo destacamos porque, casi siempre, tanto los críticos literarios como los enemigos del escritor, parecen haber ignorado este aspecto importantísimo de la novela: mostrar, a través del espejo de la literatura, el extraordinario valor humano de millones de indígenas que merecían una vida mejor; y condenar a sus amos, a la sociedad que hacía posible esta esclavitud.

Wata-Wara, con cuya descripción se abre el libro, siente una evideente atracción por el joven Agiali, atracción física que deberá terminar en el matrimonio. La vida la ha hecho —ya tan joven— dura, práctica, trabajadora, silenciosa y resignada a los dolores de esa vida y aún a los aspectos más sórdidos de la misma (ella deberá entregarse al cholo Troche y también al cura, para poder casarse). Símbolo de su raza y de su comunidad, ella desempeña una función concreta en su medio y acata las normas de su mundo. En sus actitudes hay una visible ausencia de todo condimento o concesión romántica. Ella quiere formar un hogar con su compañero y convierte en positivo hasta lo trágico: le comenta a Agiali que las monedas con las que Troche ha pagado su virginidad servirán para comprar unas gallinas... Ninguna tendencia a dramatizar o a la queja inútil.

Insensible al dolor físico, al frío o a la soledad, su comportamiento ante las manifestaciones primitivas de amor de Agiali que la pellizca (pág. 14) o la golpea ferozmente (pág. 102) después de su entrega, confirman esta característica de su raza. Para ella lo importante es formar un hogar, una familia, entidad supra-individual cuyo valor está por encima de lo personal. Y vemos, además, cómo, también en su caso, lo social tipifica lo amoroso individual. Por eso, ella concede (como Agiali) tanta importancia a la relación con sus padres. La madre de Agiali y el anciano padre de Wata-Wara combinan el casamiento (págs. 105-106), y realizan todas las ceremonias que dispone su mundo.

Agiali es también duro y primario, elemental, ahorrativo, trabajador, responsable. Su resentimiento, que es una forma escondida de agresión, sofrenada por una organización social injusta, se irá acumulando a través de la obra, hasta el estallido final. Primero es la reacción contra Troche; después, el maltrato a golpes por el cura, que al fin también exigirá los favores de la muchacha; finalmente, el asesinato. El resentimiento se vuelve odio inextinguible. Astuto, fuerte, hábil, duro, sabe disimular y luchar porque ha debido hacerlo siempre para obtener todo lo que le ha sido dado. Por eso su dureza para con su madre viuda, para con sus hermanos, para consigo mismo.

Cuando se entera de lo que ella ha sufrido con Troche, estalla:

«... a él, si pudiera, le comería el corazón...
—¡Y yo también! Le odiamos, ¿verdad?», agrega ella (pág. 104).

Y esto es lo que queda a los humillados: el odio escondido en el corazón... Cuando

habla con su madre, Choquela, y le cuenta lo sucedido a Wata-Wara, su progenitora trata de que el muchacho no se case con su novia:

> «—¡Merece que la maten! —repuso Choquela, con esa inquina de las madres pobres que viven a expensas de los hijos solteros.
> —A ella no; a él... —repuso con indolencia el mozo» (pág. 104).

A esta serie de humillaciones se suman los golpes que recibe del cura Pizarro, que cobrará además su derecho de pernada... La muerte de la joven pondrá en marcha la venganza de todos, y es aquí donde aparece el disimulo, la astucia del resentido, la ferocidad del humillado que cobrará caro precio a sus dominadores. Cuando el padre se entera de la muerte de Wata-Wara, le pregunta a Agiali:

> «—Quisieras vengarte, ¿verdad?
> —¡Quisiera...! ¡Quisiera morderles el corazón!» (pág. 247).

Choquehanka encarna en sí los dos extremos de la tragedia. Por una parte, es el personaje individual, el padre de Wata-Wara y el maestro y protector de Agiali. Encarna, en cierto sentido, el padre ofendido y humillado. Por otra, está en la dimensión social, es el representante de la comunidad avasallada y agredida, el jefe espiritual de los indígenas, el sacerdote, el consejero y guardador de las leyes y las costumbres. Así debe entenderse su título de «Choquehuanka, el Justo». Su descripción, en la novela, ocupa un espacio mayor al de todo otro personaje; desciende directamente del cacique que cien años atrás había saludado en Huaraz al Libertador:

> «Era un indio sesentón, de regular estatura, delgado, huesoso y algo cargado de espaldas, lo que le hacía aparecer canijo y menudo... Su rostro cobrizo y lleno de arrugas acusaba una gran gravedad venerable, rasgo nada común en la raza... era consejero, astrónomo, mecánico y curandero. Parecía poseer los secretos del cielo y de la tierra. Era bíblico y sentencioso... (págs. 128-129).

Choquehuanka es el centro de las ceremonias y el curador de las tareas de la comunidad, que ocupan un enorme espacio en la novela. En él se sintetizan los *valores sociales* de la sociedad en que vive. Su visión del mundo, pesimista, dura, desesperanzada, nace de su vida, de su experiencia. Es el representante de las instituciones políticas de su comunidad (recuérdese sus palabras y función en la importante ceremonia del cambio de hilacata, por ejemplo). Es la norma y también el saber práctico. Pero a la vez es la conciencia ética de su grupo social, por eso, cuando se resuelve la rebelión, será él quien dirá a los suyos:

> «Vais a derramar sangre de hombres... pensad en las consecuencias morales y sociales que caerán sobre nosotros» (págs. 248-250).

Es el depositario de las normas, *la ley* heredada. Y es también *el que sabe,* el que ha recibido de los antepasados los conocimientos que permiten predecir cómo será la cosecha, si habrá peces en el lago, si el tiempo será o no favorable a las labores de la agricultura, a la cosecha, a la reproducción y alimentación de los animales domésticos. Es *el sacerdote,* aquel que conoce los ritos ceremoniales de invocación a la naturaleza,

las fórmulas antiquísimas que deben ser usadas para pedir a la Tierra (la Pachamama), que haya peces y granos y hierbas para el ganado y los hombres.

Pero también es *el consejero político,* el representante de la comunidad en sus relaciones con el poder de los blancos, de los poseedores de las tierras. Consejero y padre, resuelve con su prudencia y su sentido de la justicia las disputas entre los distintos miembros del grupo, y los pleitos que éstos mantienen con los poderosos. Es el que siempre tiene a mano la palabra para consolar a los dolientes y a las viudas, a los huérfanos y a los desheredados.

Su filosofía vital se expresa en términos que suenan a definitivos; cuando le preguntan por su escepticismo, responde: «¡Es la vida!» (pág. 129) o «Nuestro destino es sufrir» (pág. 117). Por eso su función esencial cuando se resuelve la venganza colectiva, que significa un cambio en la actitud de toda su vida.

Frente al viejo sabio los demás personajes parecen circunstanciales, planos, inimportantes, tanto social como humanamente. Los otros funcionan como modelos de la existencia general, como ejemplos de la vida social, no individual. Quilco, que enferma y muere, muestra con su pequeña tragedia la terrible dureza de esa sociedad, que no admite en su seno a individuos débiles o enfermos. Estos, como Quilco, deben sobrevivir a la falta de atención médica y a una geografía que sólo permite continuar a los más fuertes. La muerte de uno servirá para mostrar la reacción de estos hombres ante ese fatal tránsito: una circunstancia común que puede acaecerle a cualquiera, y que no admite demasiadas exteriorizaciones. La vida debe proseguir, por encima del dolor y la muerte. A esta visión particular de la muerte (Manuno, Quilco), siguen las ceremonias fúnebres, en que toda una ritualidad específica desplaza su costado social: Choquela, que a gritos confiesa su vida y su relación con el desaparecido. Y el entierro será seguido por la forma festival de la ceremonia, en la que el alcohol encarna la forma del olvido. A ésta seguirá después el recuerdo del día de los muertos, cuando Carmela, la viuda de Manuno, tratará de calmar el alma en pena de su marido (págs. 149-152). Obsérvese aquí de qué manera lo individual está siempre unido a lo colectivo; aun esta circunstancia personal se inscribe en la esfera de lo comunitario.

Otro personaje más integrado a lo general que a lo individual es, por ejemplo, la bruja de la aldea, la Chulpa. Es la que desempeña las funciones de comadrona, abortera, curandera y hechicera. La Chulpa sabe cómo interpretar el sentido positivo o nefando de ciertos hechos, es la que predice la muerte de Manuno y la tragedia que caerá sobre Wata-Wara. Ella cura los males de amor, las enfermedades físicas y hasta las mentales. Esta sociedad primitiva está muy bien mostrada por la importancia que en ella desplazan los ancianos, sociedad en la que conservar, proseguir, reiterar los gestos y formas heredadas vale mucho más que intentar acciones o gestos nuevos. Mundo detenido, presto a repetir y continuar, y que ignora el cambio.

Como ya se había indicado en *Pueblo enfermo,* en la novela uno de los personajes nefandos es el cholo Troche: malvado, lujurioso, rapaz, egoísta, codicioso (págs. 95-96, 135, etc.). Los blancos, comenzando por el patrón, Pantoja, así como sus amigos, cargan notas marcadamente negativas: egoísmo, pereza, incapacidad humana para comprender la tragedia de los indios, sevicia, maldad gratuita. Son consumidores puros, inútiles herederos de tierras que no saben administrar ni trabajar. A través de

ellos, Arguedas ha dejado un retrato siempre negativo de toda una clase social boliviana: la de los terratenientes. Para éstos, los indios son animales de carga, rapaces, mentirosos y un verdadero mal necesario. Aun aquellos que parecen adoptar ante los indios una actitud positiva (como es el caso de Suárez, el poeta, que se compadece humanamente de sus desgracias) no son mostrados nada más que como integrantes de la clase ociosa: carecen de los conocimientos concretos del asunto y adoptan ante el problema una actitud elusiva y lírica. Suárez, intelectual inmaduro y ñoño, ecologista *avant la lettre,* le sirve a Arguedas de ejemplo de la visión entre romántica y modernista de la vida andina que manejan estos literatos, productores de una literatura anacrónica cuyo ejemplo lo da la «Leyenda incaica» que éste lee a sus amigos... Es evidente que aquí Arguedas postula lo que el narrador llama literatura «de observación y análisis», que se contrapone a la del ejemplo allí reproducido (págs. 227-236) [5].

Otro blanco, representante de la Iglesia, le sirve a Arguedas para mostrar, dramáticamente, la corrupción que la soledad y ese mundo pueden ejercer sobre un ser débil y moralmente quebrado. El cura Hermógenes Pizarro, sensual, codicioso, anticristiano, sirve también para ejemplificar la actitud que durante siglos adoptaron los representantes de la Iglesia católica: instrumento de apoyo a los operadores y de justificación del poder. Su sermón, durante la fiesta de la Cruz, es un ejemplo de ese apoyo político-religioso (págs. 154-157 y 191-192). La fiesta religiosa termina en una terrible borrachera final en la que el alcohol se erige en una forma de huida y olvido para una existencia intolerable.

Novela espacial

Un breve apartado servirá para mostrar de qué manera en la voluntad del autor, lo espacial es de enorme importancia. Con habilidad narrativa elogiable, Arguedas ha ido insertando a lo largo de la obra (a lo largo del desarrollo de la intriga central bifurcada: drama de los enamorados y drama de la comunidad en que viven), toda una serie de descripciones de las tareas, fiestas, ceremonias, labores de la sociedad indígena a la vera del Titicaca. Esas tareas y ceremonias siguen el ritmo cronológico de las estaciones y los meses. Primero asistimos al recuerdo, actualizado con un tremendo dramatismo, de la rebelión indígena pretérita, reprimida con ferocidad inigualada (págs. 119-124). Esto da el costado histórico de la comunidad, y debe ser leído como un eco anterior de algo que ocurrirá al final de la obra: todo lo que vamos a leer es otra acumulación de circunstancias que llevarán a la nueva rebelión. También lo que va a suceder se inscribe en un proceso cíclico y reiterado, como las vidas de los agonistas de la novela.

Al casamiento de Agiali y Wata-Wara siguen las labores de junio, secar las patatas y preparar chuño, tunta y caya (pág. 108); la ceremonia de Chaulla-Katu, pidiendo a los peces que fecunden la especie para que alimenten a los hombres (págs. 112-113); las ceremonias del entierro de Quilco (págs. 137-141); en septiembre, mes de las

---

[5] Sobre la leyenda, léase RICHARD FORD, «La estampa incaica intercalada en *Raza de Bronce*», *Romance notes,* 18, 3 (1978), págs 311-317, que plantea algunos problemas dignos de estudio.

siembras, que inicia Choquehaunka (pág. 143); ceremonias del día de los muertos, a comienzos de noviembre (págs. 149-152); la siega (pág. 175); el cambio de hilacata, jefe de la comarca (págs. 176-178); la recolección de las patatas (págs. 181-182); la fiesta de la Cruz (págs. 186-191 y 193-197).

Naturaleza y hombre

Ha sido Alcides Arguedas quien, antes que Rivera, Gallegos o Alegría, inicia el ciclo de las llamadas «novelas de la tierra», en las que la naturaleza se muestra como un entorno todopoderoso, determinante de existencias, psicologías y estructuras sociales. La naturaleza se erige en ellas como presencia inevitable, destructora muchas veces, indomable y durísima. Y es a la naturaleza (selva, llano, montaña, ríos gigantescos) a la que se somete, en definitiva, el hombre que debe habitarla.

En *Raza de bronce* esta forma indirecta de determinismo geográfico aparece mostrada en su plenitud. El silencio de las montañas inhumanas determina los caracteres y hasta el aspecto físico de los personajes; a la hosquedad pétrea del Illimani, rodeado de silencio, corresponderá un hombre también introvertido y duro como el sílex de que está formada la montaña:

> «... y llegaron a la cumbre de una montaña, sobre cuyos lomos de piedra se afirman las estribaciones del último pico del Illimani, que salta enorme sobre los montes, cubriendo todo el ancho cielo con su masa de nieve y de granito, acribillado de oquedades negras, de ventisqueros, de torrentes cristalinos... Tan fuerte era la visión del paisaje, que los viajeros, no obstante su absoluta insensibilidad ante los espectáculos de la Naturaleza, sintiéronse, más que cautivados, sobrecogidos por el cuadro que se desplegó ante sus ojos atónitos y por el silencio que en ese concierto del agua y del viento parecía sofocar con su peso la voz grave de los elementos, única soberana en esas alturas.
>
> Era un silencio penoso, enorme, infinito. Pesaba sobre el ambiente con dolor...
>
> Todo allí era barrancos, desfiladeros, laderas empinadas, insondables precipicios. Por todas partes, surgiendo detrás de los más elevados montes, presentándose de improviso a la vuelta de las laderas, saltaba el nevado alto, deforme, inaccesible, soberbiamente erguido en el espacio. Su presencia aterrorizaba y llenaba de angustia el ánimo de los pobres llaneros. Sentíanse vilmente empequeñecidos, impotentes, débiles. Sentían miedo de ser hombres» (págs. 55-56).
>
> «Unicamente los cóndores parecían vivir sin la angustia de lo grande en aquellos sitios...» (págs. 57).
>
> «... los peones que, sentados en un desmonte, mascaban coca esperando el mediodía... yacían mudos, silenciosos, graves y cada uno tenía junto a sí... los pequeños enseres de madera fabricados por sus propias manos» (pág. 67).
>
> «El ventisquero, visto desde lejos, daba la impresión de un río de leche petrificado; pero de cerca, era un caos de cosas blancas, cerrado en los costados por dos murallas de granito. En su ondulada superficie se abrían grietas insondables, y la nieve adquiría coloraciones azuladas y verdosas, por donde chorreaba el agua transparente. Y ruidos extraños, ruidos como de cristal que se quiebra, surgían de los abismos de las grietas, que parecían palpitar con una vida vigorosa y que fuera hostil a la vida humana» (pág. 69).

De Mallcu se dice que: «La montaña y la soledad habían aplastado completamente el espíritu. Jamás se ponía en comunicación con ningún ser dotado de palabra» (pág. 64).

La naturaleza es un reino de poder absoluto sobre los hombres: los alimenta y puede lanzarlos al hambre; les da y les quita, con poderes impredecibles y cambiantes.

Aun los más sabios, como el viejo anciano, deben resignarse a comprobar sus decisiones, no a cambiarlas... La naturaleza los mata: los ahoga, como a Manuno; los contagia, como a Quilco; los amenaza y aterroriza, como a Agiali ante el temblor y la avalancha.

El ritmo vital está unido al de las estaciones, en una simbiosis primaria e inevitable. Y la naturaleza los ha hecho insensibles, duros, pétreos como ella. Por eso la ven como algo hostil, que provoca temor y un profundo respeto cargado de creencias mágicas. Los pocos textos que hemos citado (y muchos otros podrían ser aquí aducidos) [6], muestran esta idea central: «Los viajeros... sintiéronse... sobrecogidos por el cuadro... *la voz grave de los elementos, única soberana en esas alturas...* Sentíanse vilmente *empequeñecidos, impotentes, débiles. Sentían miedo de ser hombres».* No es solamente que esa presencia poderosa determina sus vidas y sus psicologías; ella les muestra su pequeñez impotente, de criaturas sujetas a poderes superiores.

Esta constante relación con un poder incomprensible los ha llevado —como ocurre en toda mentalidad mágica y primitiva— a ver en muchas de sus manifestaciones la expresión de decisiones superiores, que casi siempre anuncian trastornos y tragedias. La aparición de una estrella errante indica, para Agiali, la muerte de alguien (pág. 258); el viento *kenaya,* cuando sopla, anuncia desgracias (pág. 257); la cueva residencia de los brujos, en la que Wata-Wara cree se ha escondido uno de sus carneros, será profanada por la muchacha, y allí morirá golpeada por los blancos (pág. 10-11 y 242); Agiali, que sabe que ella ha transgredido una norma misteriosa, le adelanta, entristecido: «seguro que te ha de suceder algo...» (pág. 112). La vida está sujeta a un destino inexorable, ante el cual nada puede la voluntad humana, por eso al morir Manuno, uno de sus compañeros exclama: «Estaba escrito. La Chulpa lo ha predicho... dijo que moriría de mala manera» (pág. 46), y así han muerto antes el tío y el padre del difunto, ambos «llevados por el diablo» (*ibíd.)* Cisco, en cuya choza se han refugiado los *sunichos* después del terrible accidente, decide ir junto con su mujer a buscar el cadáver de Manuno para apoderarse del dinero que éste llevaba consigo, pero en su camino una víbora atraviesa la senda por la izquierda, señal de mal agüero que los llevará a volverse y decir a los amigos dónde está el muerto (pág. 49); el río, con su poder mortal; la avalancha, que aterroriza a Agiali; las heladas, las enfermedades del ganado, la falta de lluvias y humedad, la escasez de peces, etc., son manifestaciones de este poder superior que es la naturaleza. Un ejemplo típico es el del granizo, que se ve personificado por los indios como «un viejo muy viejo, de luengas barbas blancas, perverso y sañudo, que se oculta detrás de las nubes y lanza su metralla allí donde se produjo un aborto.» Los indios tratan de conjurar ese peligro con grandes fogatas y palmas benditas (véase la mezcla de lo cristiano y lo pagano), pero se «rompieron las nubes con el peso de la carga, y el pedrisco blanco del viejo implacable machucó los sembríos» (pág. 161-162). El granizo es una forma de castigo de las faltas humanas... Es la naturaleza a través de sus signos inexorables la que manifiesta a los ojos expertos de los ancianos que el año será como los anteriores, seco

---

[6] M. OSTRIA GONZÁLEZ ha analizado bien la función de la naturaleza, art. cit., págs. 77-89.

y sin lluvias, con poca cosecha y pocos peces; y no dudan en dar una explicación mántico-religiosa:

> «—Parece que los campos están *kenchas* (embrujados) —dijo uno, miedoso.
> —Se habrá enojado Dios —repuso otro» (pág. 127).

Devoradora de hombres, implacable y potente, la naturaleza domina el mundo y rodea las existencias de los personajes de fatalidad, de magia, de auténtico sentimiento trágico.

Arguedas ha sabido también describir numerosos aspectos de la naturaleza boliviana con marcada intención estética. El paisaje posee así un poder específico que se ejerce no sólo sobre los personajes, también es sentido por el lector como una presencia fáctica que influye en el complejo proceso interno del mundo de la obra y, a la vez, se erige en una realidad autónoma de valores específicos [7]. La grandiosidad de las escenas naturales, la belleza y horror de las solitarias altas cumbres, los tonos grises y negros del apagado yermo, la calidez pictórica y vibrante de tonos de los valles sureños, con sus insectos y pájaros, sus frutos y granos característicos, todo esto ha sido captado y expresado admirablemente por nuestro escritor.

Las descripciones de paisajes se entregan de dos maneras: o son «presentadas» por el narrador y entonces crea la impresión de que es el lector quien contempla el paisaje; o son descritas desde el personaje, que al verlo reacciona positiva o negativamente, con temor anonadado o con alegría (Agiali al regresar a su tierra, Wata-Wara al comienzo de la obra, los viajeros ante los ríos desbordados, etc.). Siempre las descripciones «presentativas» están teñidas de notas estéticas:

> «Ornaba el terciopelo de la noche la celistia, claror de astros que da a las tinieblas una transparencia misteriosa, dentro de la que se adivinan los objetos sin precisar sus contornos. Rutilantes y numerosas brillaban en el cielo las estrellas, tan vastas y tan puras, que aquello resultaba el apogeo del oro en el espacio, y para celebrarlo se había recogido la llanura en un enorme silencio, turbado de tarde en tarde por el medroso ladrido de un perro o el chillido de alguna ave noctámbula. Y después, nada. Ningún rumor, ni el río; ningún susurro, ni el de la brisa. Aquel silencio era más hondo que el del sueño; parecía de la muerte» (pág. 114).

Si se lee este trozo despacio, se notarán algunas caracıerísticas típicas del modernismo. El vocabulario, poblado a veces de voces cultas, denuncia una voluntad esteticista. Los colores, en los que se destacan el oro y el rojo, y otras el negro y los grises. Las sensaciones, ya visuales, ya auditivas, ya táctiles, ya térmicas, tan características de la tendencia mencionada. Por fin la sintaxis, que combina sabiamente oraciones cortas y largas (que imitan el ritmo de las percepciones, o dan un movimiento específico a la prosa).

---

[7] A. ZUM FELDE ya señaló que Arguedas es el verdadero descubridor, para las letras hispanoamericanas, del paisaje de las altas cumbres, *Indice crítico de la literatura hispanoamericana. La narrativa* (México: Guarania, 1959), pág. 259. Y agregaba: «*Raza de bronce*... se levanta en el panorama histórico de la narrativa continental con la doble preeminencia de ser la primera gran novela telúrica americana —entre las tres o cuatro mayores de su especie y, al par, ser la primera en alcanzar categoría prototípica entre las de motivación y carácter indigenista, más logradas» (*ibid*).

La luz y el paisaje funcionan de modo peculiar en la obra. Al comenzar la novela contemplamos un atardecer sobre el lago:

> «El lago, desde esa altura, parecía una enorme brasa viva. En medio de la hoguera saltaban las islas con manchas negras, dibujando admirablemente los más pequeños detalles de sus contornos; y el estrecho de Tiquina, encajonado al fondo entre dos cerros que a esa distancia fingían muros de un negro azulado, daba la impresión de un río de fuego viniendo a alimentar el ardiente caudal de la encendida linfa». (pág. 10).

Este ocultamiento del sol, que sumerge todo el espacio en la oscuridad nocturna, preanuncia la tragedia. Ella tendrá lugar a lo largo de la novela, que termina en el feroz levantamiento, sabiamente aludido a través de sonidos, luces, gritos, disparos; pero no descrito de manera directa. Al incendio y a la muerte, a la rebelión, sucede el silencio acongojado de la alta noche. Y la obra termina con la luz del nuevo día:

> «Entonces, sobre el fondo purpurino se diseñaron los picos de la cordillera; las nieves derramaron el puro albor de su blancura, fulgieron luego intensas.
>
> Y sobre las cumbres cayó lluvia de oro y diamantes.
>
> El sol...» (pág. 266).

El mundo recomienza, en un final esperanzado manifiesto a través de la luz. Por encima del odio y de la muerte, la naturaleza sigue su proceso eterno, pero su luz contemplará ahora el matar y morir de los humillados. Rebelarse, aún sabiendo que serán reprimidos, es la única forma que les queda de afirmar sus derechos. Y así, el levantarse del sol, expresa esta voluntad implícita de libertad y de justicia.

RODOLFO A. BORELLO
University of Ottawa.
Modern Languages and Literàtures.
OTTAWA (Canadá)

Los cuentos de Ribeyro

Los cuentos de Julio Ramón Ribeyro (Lima, 1929), reunidos en tres volúmenes bajo el título de *La palabra del mudo* (Lima, Milla Batres Editores, 1972-77) y seleccionados ahora por el mismo autor en un volumen independiente, *La juventud en la otra ribera* (Barcelona, Argos Vergara, 1983), podrían ser discutidos, en primer lugar, dentro del cuadro de referencias de la propia literatura latinoamericana [1]. En ese primer contexto una breve serie de estos cuentos podrían ser leídos como distintos ensayos dentro de la «narrativa fantástica», donde introducen con una escritura neutral la extrañeza y la ironía (como en «La insignia»), a la vez que un comentario sumario sobre el sinsentido social; otro conjunto, más importante, se inscribe en lo que se dio en llamar «narrativa urbana», y estos cuentos desarrollan situaciones críticas de la migración y la vida suburbana, pero también elaboran la dimensión ideológica que la modernización relativa exacerba, así como exploran y postulan algunas versiones del conflicto moral y existencial en una sociedad cambiante, en la que las diferencias sociales y étnicas, la violencia, la frustración y el deterioro forman a las relaciones humanas (como en «Al pie del acantilado», «Explicaciones a un cabo de servicio» o «De color modesto»), y, en fin, un grupo más reciente de relatos parece asumir la precariedad de la aventura humana en el espacio de la fábula y la parábola a partir de historias que ilustran estados de vulnerabilidad. Pero estas clasificaciones del corpus narrativo de Ribeyro resultan pronto insuficientes por dos razones fundamentales: primero, unas aluden a tendencias literarias; otras, a temáticas, y, segundo, la evolución de la obra de Ribeyro incluye cada período en el mismo movimiento con que lo excede.

De allí la dificultad para situar esta obra, que incluye motivos de la narrativa peruana (de la urbe, por ejemplo), los que, sin embargo, trasciende al ir más allá de la tematización del cambio social; más difícil es situarla dentro de la narrativa latinoamericana, en la que es una variante peculiar porque su escritura neutral busca precisamente borrar las evidencias formales y las marcas de estilo. Es claro que con ambas literaturas guarda esta obra vínculos de entonación e intención (se pueden establecer asociaciones con los cuentos de Luis Loayza y de Julio Cortázar) y, mejor aún, puede adelantarse que sus vínculos son con aquellas empresas literarias donde la escritura está motivada por un propósito interno, por una necesidad de conocimiento,

[1] Ribeyro es también autor de tres novelas, *Crónica de San Gabriel, Los geniecillos dominicales* y *Cambio de guardia,* reeditadas en España este año por Tusquets Editores. En esta misma editorial ha aparecido *Prosas apátridas* (1974).

juego e indagación. Ribeyro ha probado ser incapaz de escribir por hedonismo, complacencia o provecho: su obra no está hecha para satisfacer las expectativas del consumidor de novedades y, más bien, acontece al margen de las ofertas y las demandas, su ambición es mayor: ser un arte genuino.

Por otra parte, estos cuentos explicitan sus temas («la vejez, el deterioro, la frustración, la soledad, el perecimiento», dice Ribeyro en la nota introductoria a *La juventud en la otra ribera,* son «diferentes acordes que le dan al conjunto su tonalidad», aparte del tema de la «aventura tardía»), sólo que tales temas no suponen contenidos llenos o resueltos, sino procesos, excepciones límites; esto es, formas de un sentido que se configura como enigma. De modo que estos cuentos, lisos en su superficie, equilibrados por un lenguaje despojado y preciso y por una presentación inmediata y expositiva, nos inquietan precisamente por esa inocencia aparente del lenguaje que sostiene la excepción y el poder de la fábula. Es la evolución de las funciones de la fábula (del acto de contar como una indagación) lo que lleva a estos cuentos de un registro a otro y lo que sostiene distintos registros, como una textura de tonos inclusos en cada expansión del relato. Así, relatos muy directos (como «El ropero, los viejos y la muerte» o «El polvo del saber») acontecen en un campo muy reducido de la historia, con un discurso muy sumario, pero en una mayor apertura de la fábula. Aquí ocurre como si la narrativa de Ribeyro produjera ella misma estas versiones de su propia evolución, y hablara en ellas con la soltura de un significar expansivo, pero con las palabras de un nombrar restringido. No hay en ello paradoja. Simplemente, Ribeyro excede sus formas y sus temas cuando nuevas imágenes dicen más que los nombres: con sabiduría, la fábula habla por sí misma.

Podría, pues, afirmarse que la tentación de lo fantástico como la percepción de lo social y la ironía piadosa de la comedia urbana, tanto como la aventura poco heroica del sujeto de la carencia, son resonancias que persisten a lo largo de esta obra; y no en vano abren en ella zonas de convergencia como zonas de conflicto y ambigüedad. Esa ambigüedad es el paisaje natural de estos relatos, su apertura interna, antes o después de las opciones, en el espacio previo o ya desolado de la aventura y desventura.

De modo que el análisis de estos relatos puede articular uno de los niveles dados y postular la recurrencia social, la representación ideológica, la indagación del malestar, el escepticismo antidramático y anticomplaciente como el nivel determinante, y ésta sería una lectura no sólo parcial, sino a posteriori, es decir, finalista. Pero cuando el análisis tiene que vérselas con todas esas resonancias se impone la fábula misma como un tejido complejo y necesario, previo a las respuestas que configuran las representaciones. Las preguntas que inquietan al lector son de difícil resolución: tienen que ver con un lenguaje que asume el mundo que dice como un objeto insuficiente al decir mismo. Sólo tenemos las palabras, parece proponer la fábula, para contarnos este mundo nuestro, sólo que deja de ser nuestro en ese mismo acto; y el cuento, al final, fábula con esa sutil fractura, como la huella de las explicaciones cumplidas.

Todavía desde otra perspectiva, la entonación de estos relatos podría evocar el prolijo registro de Chejov, ese coloquio intenso, breve e íntimo. Sólo que la variedad episódica evoca a Maupassant y hay momentos que parecen de un rápido brío

stendaliano. Esa narrativa del siglo pasado es aquí otro horizonte familiar, nunca evidente ni aludido, pero próximo. El valor de los detalles, de los gestos tipificadores, la inocencia o inconciencia del sujeto en el laberinto social, remiten a ese paisaje, tal vez revelando la nostalgia de un espacio arraigado y verificable. No obstante, más que anunciar la estirpe supuestamente realista de estos cuentos, estos vínculos muestran que, en la tradición, Ribeyro encuentra un paradigma del acto de contar que funciona como un instrumento flexible, neutral pero internalizado a la historia, de manera que la fábula aparece como un orden gratuito, pero necesario y abierto hacia las nuevas ambigüedades que registra e indaga.

Al final, es la lectura quien elige una posibilidad a riesgo de perder otras. A manera de ilustración quizá conviene revisar aquí el caso de los cuentos sobre la clase media limeña, ejemplo del nivel social y urbano, dijimos. Estos cuentos, en efecto, son representaciones (el lenguaje confirma al mundo) y presentativos (presentan, no explican) y, en fin, plantean situaciones que tipifican el conflicto de una clase media moviéndose en el modesto infierno de una sociedad precapitalista que se moderniza sin democratizarse. Porque, al revés de lo que ocurre en la mayoría de las capitales de la modernización capitalista (donde se supone que la democratización de las relaciones sociales es una consecuencia, y la mayor participación en la información, otra), en Lima el proceso urbanizador parece haber reforzado la estratificación de todo tipo que hace a la sociedad peruana profundamente antidemocrática. En estos cuentos, Ribeyro nos presenta individuos más o menos típicos que protagonizan precisamente la mala distribución de las expectativas y que reaccionan a sus fracasos oponiendo compensaciones imaginarias. Wolfgang A. Luchting ha creído ver en ello una incapacidad del personaje de clase media para distinguir entre la realidad y la ficción. Con razón, la crítica ha encontrado en este nivel un cuestionamiento social agudo y pertinente. Estas alegorías sociales de la subsistencia en el subdesarrollo escenifican la diversa alienación. Y puede demostrarse incluso la intención crítica y satírica del autor al ilustrar hasta qué punto la modernización capitalista demanda una liquidación de la conciencia, no sólo solidaria, sino de la autoconciencia del mismo sujeto. Y es verdad que en Ribeyro hay un lado satírico, pero sin énfasis, más bien auscultador moral.

Y, sin embargo, con ser correcta esta lectura es incompleta. Veamos otra vez el caso de los mecanismos de compensación imaginaria. No se agotan en su explicación social, porque al suscitar una realidad, digamos, paralela, lo que están haciendo es proveer al sujeto de un discurso suplementario. Porque esa compensación no es mera ilusión o fantasía divagante o indulgente; es una sistemática sustitución, o sea, una posibilidad mayor del discurso: la de seguir nombrando más allá de las verificaciones en un espacio donde el sujeto compensa su deseo, pero también recobra su persona humanizada. En efecto, por una suerte de doblaje interno de la fábula, en varios de estos cuentos ocurre una segunda instancia de la significación. El individuo socialmente desamparado encuentra nuevo amparo en el discurso que lo restituye. Se diría, entonces, que el sujeto del drama del subdesarrollo o de la modernización desigual puede perderlo todo salvo esta capacidad piadosa de recuperar su humanidad en la imaginación. Esto hace más aguda a la crítica, ciertamente, pero también a la fábula, que en la verdad implícita de su ficción sostiene la frágil verdad de este sujeto iluso.

(Tal como ocurre en «Explicaciones a un cabo de servicio» y en «Los españoles», por ejemplo).

Y esto tiene que ver con otra de las paradojas de esta narrativa. La verosimilitud —ese acuerdo sobre la representación— es fundamental en estos cuentos, al menos como el primer contrato con el lector para posibilitar luego en el programa de los hechos su excepción o ambigüedad. Esa verosimilitud, por lo mismo, es menos evidente de lo que parece. Supone que el mundo representado en el relato y el mundo del lector son análogos gracias al lenguaje común, y puede constatarse toda una fina estrategia de la narración (del acto de narrar) para incluir uno en otro (los usos de fórmulas del impersonal, de suposiciones y presuposiciones, etcétera, que apelan a un saber dado y común); y de esta serie de inclusiones, justamente, se trata. Si la representación tiene, digamos, la neutralidad de un lago (de lo ya visto), la historia ocurre como los círculos concéntricos que se abren en el agua transparente (a través de suspensos y rodeos de la fábula tradicional) y el sentido es el objeto que inquieta al paisaje, hundiéndose en el espesor del agua. Me excuso por esta figura didáctica, pero, si no es arbitraria, sugiere que lo verosímil se abre por dentro, no con su contradicción, lo inverosímil o cualquier otra norma externa a la dada, sino con lo excepcional inscrito en lo cotidiano, en la misma norma. No se trata, por tanto, de una representación meramente creíble o documentable, sino de la peculiar tensión entre lo dado (la evidencia que somos) y lo negado (la carencia incluida en aquella superficie). Por eso, la evidencia se nos impone como una fatalidad: si el mundo y la vida son lo ya visto, ese acuerdo es defectivo, una resignación y una nostalgia; no porque el mundo podría o debería ser mejor o superior, sino porque hemos naturalizado en la forma de este mundo nuestra propia insuficiencia. Así, representación (forma llena, casi «realista» o «natural») y defectividad (forma vacía, por donde lo real se revela incompleto) constituyen la íntima morada (donde se oye la «palabra del mudo») del sujeto del desamparo.

No deja de ser revelador el hecho de que el lenguaje suplementario que sustituye y compensa sea también el que muestre la herida social. A veces (como en «Vaquita echada»), el lenguaje es todo el drama; hay que comunicarle a alguien que su mujer ha muerto y ello impone un ritual difícil que aquí es sorteado entre los amigos; la noticia misma es comunicada al marido al final del cuento, por teléfono, y sólo culmina la evidencia de un vacío recubierto (como en Flaubert) de lugares comunes; ese vacío es el de la moral solidaria, que los personajes ya no pueden reconocer; sólo buscan elaborar el ritual, sus fórmulas vacuas, para exorcizar ese compromiso deshumanizado. Lo cual sugiere que las palabras no dictan un mundo real, sino uno hecho de vacíos, que están también en el discurso. Entre esos huecos del sentido el sujeto discurre, episódico y vulnerable.

Ahora bien, si la lectura de estos relatos intenta dar cuenta de sus distintos niveles para discutir su peculiaridad, quizá el eje de articulación pueda estar en lo que llamaremos las posibilidades del código. En lo que sigue nos proponemos revisar esta narrativa como una aventura en la naturaleza del código.

En primer término, hay que recordar que en el proceso de la comunicación el código es el sistema que organiza a los signos para que el mensaje sea inteligible:

el código es la convención común a los hablantes (Jakobson). En segundo término, el código es la lógica que unos signos requieren para producir significación en el campo de la comunicación: la evolución social e histórica de los códigos genera conductas comunicativas (Eco), que a su vez sostienen versiones del mundo modeladas sobre el intercambio de información (Lotman). En tercer término, y en esta misma tradición crítica, los códigos son campos asociativos, organizaciones de nociones culturalmente situadas, «la forma de ese ya constitutivo de la escritura del mundo» (Barthes). En la noción de código, por lo mismo, importa destacar el hecho de que sostiene la posibilidad de producir significación a través de los signos, y esa función articulatoria es también la base del saber cultural común.

Desde esta perspectiva, si revisamos dos de los primeros grandes cuentos de Ribeyro («Por las azoteas» y «Las botellas y los hombres», ambos de 1958), veríamos que en el primero el narrador reconstruye su aprendizaje del código. Efectivamente, aquí el yo-narrador refiere las aventuras en las azoteas del yo-actor, un niño de diez años; esta exploración de los techos convierte al niño en «monarca» de un «reino de objetos destruidos». Así, el aprendizaje del mundo, reveladoramente contrastado con la penuria rutinaria del colegio y la autoridad represora de la casa, se da libremente en un espacio marginal, no utilitario, desocializado; en ese espacio de los techos, diríamos, el mundo es gratuito, no previsto, esto es, libre de los códigos que lo reglamentan para darle sentido. En la azotea, y aquí empieza a trabajar la fábula, hay, sin embargo, una «zona inexplorada» que es intimidante, pero también tentadora, y cuando el niño se lanza «al asalto de la tierra desconocida» encuentra en ella a otro habitante de la azotea, un joven, evidentemente enfermo (para el lector, como para los padres del niño, que prohíben sus excursiones), con quien el protagonista inicia una amistad imaginativa, libres ambos en ese lugar sin reglas. Es, en cierta forma, emblemático que el niño aprenda a distinguir una posible libertad frente a los códigos, la búsqueda quizá de otros alternos, a partir del enfermo condenado a muerte. El primer aprendizaje es el orden codificado del espacio: escuela y casa son espacios contiguos y represivos, mientras que azotea es la tierra desconocida que promete un espacio imaginario. A ese mundo suplementario corresponde también un aprendizaje menos obvio: el de un lenguaje de código incierto o alternativo, aquel que sostiene el enigmático enfermo. Por otra parte, hay que observar que el narrador-autor reconstruye todo el episodio desde un justo equilibrio entre su precisión y la curiosidad del narrador-actor. De ese modo hay un tácito diálogo interno entre el yo ficticio de la escritura adulta y el yo actual del aprendizaje infantil. La fábula, así, se expande de la historia que se nos cuenta a la parábola que traza entre uno y otro yo narrador.

Se podría decir que, en verdad, el narrador le cuenta al prenarrador (al niño) cómo descubrió en ese enfermo de la azotea el primer signo de la narración. Porque aquí el enfermo es un lector que funciona también como un narrador: le narra breves cuentos al niño, suerte de paradojas y acertijos. Bajo las referencias oblicuas a su padecimiento, el enfermo es, claro, el excluido (en la azotea agoniza desahuciado, recluido por su familia que teme el contagio), y se hace cargo desde esa zozobra extrema de un habla cuyo código está en la fábula, en los libros, en cierta posibilidad del lenguaje. «He leído ya todos mis libros y no tengo nada que hacer», dice al niño. Dice también:

«¿Sabes lo que es tener treinta y tres años? Conocer de las cosas el nombre, de los países el mapa... Pero, ¿no decía un escritor famoso que las cosas más pequeñas son las que más nos atormentan como, por ejemplo, los botones de la camisa?» Ese escritor es seguramente César Vallejo, y se ve que la comunicación entre el enfermo y el niño se produce sin un código común, en una complicidad de lo marginal. Para el niño se trata del lenguaje: de esos nombres de las cosas que suponen el mundo, aunque un mundo referido por alguien que es «un marcado». Así, el lenguaje que dice fuera de los códigos restrictivos, aquel que sostiene su verdad en su precariedad, es uno que se insinúa como la marca de la diferencia. No en vano cuando el niño recibe la orden paterna de no volver a la azotea, leemos: «Yo andaba asustado por los corredores de mi casa, por las atroces alcobas, me dejaba caer en las sillas, miraba hasta la extenuación el empapelado del corredor —una manzana, un plátano, repetidos hasta el infinito— u hojeaba los álbumes llenos de parientes muertos.» La familia y la casa son el lenguaje de la repetición, de lo mismo, mientras que la azotea y el amigo son el habla alternativa, trágica pero libre. El niño sabe que la libertad está hecha de «objetos destruidos», de «trastos» y de marginación. También de aquello que llega «demasiado tarde», después de la muerte. Como una remota indicación de su propio destino, aprende que el lenguaje es el único espacio equivalente a la azotea.

En «Las botellas y los hombres», en cambio, nos enfrentamos con la experiencia social del código: en este cuento las relaciones entre un padre y su hijo están desnaturalizadas, y podría decirse que la miseria de la sociedad estratificadora distorsiona incluso un código «natural». Luciano es el hijo que de la extrema pobreza ha ascendido a partner en el club de tenis donde de niño recogía bolas; es también un enlace entre los socios burgueses y sus placeres clandestinos, pero cuando el padre ausente se presenta en el club todos sus códigos son puestos a prueba. «Sin poderlo evitar, observó con más atención el aspecto de su padre. Sus codos raídos, la basta deshilachada del pantalón, adquirieron en ese momento a sus ojos una significación moral: se daba cuenta de que en Lima no se podía ser pobre, que la pobreza aquí era una espantosa mancha moral, la prueba plena de una mala reputación.» Pero este encuentro con el padre perdido no se cumplirá en esa dimensión social, codificada de antemano, sino en otra, menos evidente. Se trata, de hecho, del descubrimiento del padre como una figura bochornosa pero mágica, extravagante pero poderosa. Es el extraviado, el bohemio y fracasado, pero con una capacidad de aventura que lo demuestra libre de los códigos a través de la retórica del embuste, que le permite sobrevivir en su propio fracaso. El hijo lo sigue en esa noche de parranda, porque «Un padre como éste no se ve todos los días». El discurso del padre es, en sí mismo, un espectáculo: «Sus ojos animados, en lugar de posarse en su padre, viajaban por los rostros de sus amigos. La tención que en ellos leía, el regocijo, la sorpresa, eran los signos de la existencia paterna: en ellos terminaba su orfandad.» Leía signos porque, en efecto, el padre es un lenguaje que lo incorpora y restituye, en un código de significación no prevista. ¿Cuál es este código común?

No es sólo «natural», sino el de la excepción. Ante esa apertura, el hijo sólo puede responder con otra excepción, excediendo a su vez los códigos: «¿Cómo podía recompensarlo? Regalarle dinero, retenerlo en Lima, meterlo en sus negocios, todo le

parecía poco. Maquinalmente se levantó y se fue aproximando a él, con precaución. Cuando estuvo detrás suyo, lo cogió de los hombros y lo besó violentamente en la boca.» Los amigos ríen, el hijo se desconcierta, el padre prosigue hablando. De ese modo, el hijo responde con un signo sin código previsto, en esa zona de comunicación excepcional donde se está construyendo el nuevo código de relaciones con su padre. Así, el hijo habla el lenguaje del padre. Pero cuando el viejo en esa licencia del habla es incapaz de callar («¡calla!», demanda el hijo) y desobedeciendo un código social anuncia que su mujer «se acostaba con todo el mundo», Luciano lo agrede y salen a pelearse en otra licencia del código «natural». Al final, Luciano sabe que el viejo sólo es una «ilusión de padre que jamás volvería a repetirse», porque es el lenguaje, la comunicación excepcional, lo que los ha aproximado y, en seguida, separado. De tal manera que lo excepcional, como en el cuento anterior, es una licencia sin asidero, una ficción. Durante la pelea, leemos que: «Ambos se miraban a los ojos como si estuvieran prontos a lanzar un grito. Aún tuvo tiempo de pensar Luciano: Parece que me miro en un espejo.» Este espejo de la repetición (como en «Por las azoteas» los dibujos del empapelado y las fotos de los parientes, que eran una duplicación de lo mismo), es el límite cierto de la supuesta liberación de los códigos en el habla. Límites por transgredir (si son sociales) o por asumir (si son naturales), miden la aventura del sujeto en el habla de la opción imaginativa («Por las azoteas») o en ésta otra del habla paterna (el extraviado origen natural) cuya marginalidad excepcional es una licencia, un bochorno. Por ello, aquí el malestar del origen se impone como desnaturalización del código familiar y social, como otra «marca» en los espejos que controlan el lugar del sujeto. Si la paternidad errática es uno de los grandes temas de la literatura latinoamericana (siendo *Pedro Páramo* una de sus mayores metáforas), en este cuento Ribeyro introduce una variante incisiva: el origen natural está socialmente viciado y, por tanto, la existencia social está mal fundada.

«Los españoles» (escrito en 1959) explora directamente la naturaleza del código, y esta vez en la pluralidad de significación que es capaz de generar. Esa polivalencia del código parte aquí del nivel social y se desdobla en la iniciación del eros y el ritual de socialización que diseña la cultura. Se trata, en primer término, de un narrador que es a la vez un yo-testigo (refiere la peculiaridad de otra cultura) y un yo-crítico (participa no de los hechos, pero sí de la forma que les da sentido en la conciencia crítica, implícita en la historia); si la primera voz narrativa convoca a un tú cómplice, a un lector irónico, la segunda voz convoca a un tú participante, comprometido con la dimensión moral y cultural del discurso. Característicamente, el cuento empieza definiendo las relaciones topológicas que sostienen a las relaciones sociales. Todo ocurre en una pensión del «colmenar madrileño», que será una suerte de alegoría social de una España enclaustrada. Pero sobre ese espacio recluso, la fábula plantea su propio punto de vista: «He vivido en cuartos grandes y pequeños, lujosos y miserables, pero si he buscado siempre algo en una habitación, algo más importante que una buena cama o que un sillón confortable, ha sido una ventana a la calle.» La ventana es la perspectiva que la fábula declara como su espacio, pero en esa pensión miserable no hay una a la calle, hay sólo una ventana que da al patio interior. Esa polaridad es ya significante: en lugar del espectáculo abierto de la calle tendremos el lugar cerrado de

una sociedad tradicional. No obstante, aún esta ventana deja lugar a la fábula: el narrador descubre desde ella a una muchacha, Angustias, que protagonizará la historia. Esta historia es la del ritual de la iniciación amorosa: Angustias debe ir a un baile con su galán para cumplir el rito y seguir formalizando su relación; pero carece de un vestido apropiado, y aunque la pensión entera se moviliza para ataviarla ella renuncia al baile.

Es, en segundo término, la historia de Cenicienta despojada de final feliz. La ironía y distancia con que el discurso traza la historia no oculta el análisis de los códigos: el eros se presenta codificado por la socialización; y no es causal que la sociedad de pensionistas esté hecha sobre la ausencia del eros, sobre su extravío, sobre la pérdida de la pareja. En efecto, todos sus habitantes han extraviado esa relación, y Angustias parece ser la única solución de continuidad, sólo que su renuncia cierra el círculo al rehusarse a perpetuar una sociedad que la codifica anulándola. Paradójicamente, su libertad está en su sacrificio: renunciar a la sociedad la deja sola pero la libra de los códigos previstos. Por su parte, la fábula humaniza el ámbito miserable a través de la ceremonia de vestir a Angustias, que resulta transformada en «una reina». Pero al transferir la historia a las pautas culturales, al espacio cerrado de la ideología naturalizada, la fábula diseña el gesto de la rebelión en el del sacrificio. La vieja parábola del individuo enfrentado a la sociedad, recobra aquí la resonancia crítica de una fábula del malestar social.

«Vaquita echada» (1961), lo vimos antes, explora el tabú verbal de la muerte, y lo hace reconstruyendo el código que la ritualice. Bastidas, quien debe dar la noticia al doctor Céspedes de que su mujer ha muerto, dice al servir los vasos: «Tengo que templarme el ánimo para hablar como un caballero.» La muletilla «vaquita echada» pertenece a la jerga de los bebedores, o la alude. La frase se repite como una fórmula irónica y festiva que señala el encuentro social de los amigos. Esa noche la reunión es para conjurar el discurso que demanda la muerte repentina de la esposa del ausente. No hay frases felices para ello ni fórmulas suficientes a la mano: el lenguaje protagoniza en este cuento la zozobra de los códigos, y la necesidad de restablecer un decir ritual para evitar una comunicación más responsable y solidaria. Por eso, los hablantes se protegen con las palabras, saturando el vacío que en la conversación instaura la muerte. Así, los códigos también encubren permitiendo, en este caso, convertir a la muerte en una simple mala noticia.

Por otra parte, la huella o la tensión moral (inscrita en las opciones, pero no por su presencia solamente, también por ausencia) no supone un juicio sobre los hechos o los protagonistas, sino la marca de un antiheroísmo connatural. El «estar aquí» se presenta como un «ser del estar»; o sea, como si la experiencia estuviese siempre situada, ya sea por la tiranía del código o por la fractura del mismo. Si tal fractura implica una opción moral (como en los casos del artista condenado de «Por las azoteas» o la rebelde por exclusión de «Los españoles»), esa opción no es ya heroica sino fatal, y se podría decir que la moral convierte al sujeto en un «marcado». Pero la ausencia de opciones no supone que la sociedad no pueda ser mejorada, escepticismo previo a las historias mismas, a su fabulación y, por tanto, simple; sugiere, más bien, que el existir social mismo está regido por la distorsión, no de un modelo o código

original o sustancial (al cual se podría apelar para mejorar), sino porque los códigos coaptan, limitan y dan su forma condicionada a la existencia. La cual, por lo demás, carece de explicaciones y es asumida en su precariedad, sin promesas ni demandas. Todo esto sugiere que la escritura se postula como otro objeto de este paisaje, fiel a su drama y zozobra. La escritura «nace» del mundo que representa en ambigua relación con el mismo: no quiere ser sólo su conciencia o su crítica, sino también su producto, su metáfora, su forma íntima. Escritura severa, sobria, y a la vez irónica, que posee el brío de lo oral, aunque rehusa darse al mismo. Discurso, se diría, modulado por las entonaciones de la crítica, la crónica, la autobiografía, la parábola, formas ficticias por las que discurre el habla, más cerca del mundo narrado, como su materia misma.

La discursividad es aquí una sabiduría del habla suficiente. En ella se sostiene la «comedia humana» (la más humana de todas: marcada por la carencia) de los significados dados y supuestos. Este mundo que «es así» (naturalizado) tiene su forma en una escritura paralelamente «natural». Se diría que el mundo es un texto cuya distinta lógica implica diferentes códigos. El relato es una incisión en esa trama.

Esta escritura es a veces (como en «Los españoles») la crítica del mundo representado, pero no su homología sino su espejo disolvente. En «Vaquita echada», en cambio, el mundo y la escritura coinciden, lo mismo que en «Las botellas y los hombres»; en estos cuentos la crítica no es menor, pero actúa de modo implícito, fuera de la representación, en el tácito acuerdo de que ésta es un espectáculo de la lectura. En Ribeyro hay una observación tenaz: bajo la mirada neutral, urbana, el embarazoso espectáculo moral se acentúa, aunque no se menciona. Esa intimidad podría resultarnos, a veces, excesiva y hasta voyerista, si no fuese por el desapego de su registro. Pero, al mismo tiempo, ésta es una escritura demasiado comprometida con sus materiales como para creerlos inocentes: los explora a partir de ese compromiso, con rigor y simpatía, con distancia y desde dentro.

Notoriamente, la configuración del espacio muestra esa pérdida de la inocencia. En «Los españoles» la calle del espectáculo (de la comunicación) es reemplazada por el patio interior de la repetición muda. En «Por las azoteas» la casa es la imagen de la repetición. En «Las botellas y los hombres» frente al espacio jerárquico del club, el del bar es el de la licencia. En «Nada que hacer, Monsieur Baruch» (1967) hay un desarrollo del espacio repetido y cerrado sobre sí mismo; las dos piezas de la casa de Baruch figuran su angustia: «Se trataba de una duplicación inútil del espacio, como la que podía provenir de un espejo.» Espejo que condena a lo mismo, como el rostro del padre en «Las botellas y los hombres» refleja el del hijo.

En «El ropero, los viejos y la muerte» (1972), el espejo es el centro del código. Se trata aquí del espejo de un inmenso ropero que el padre ha heredado de sus abuelos: «Un verdadero palacio barroco, lleno de perillas, molduras, cornisas, medallones y columnatas, tallado hasta en sus últimos repliegues por algún ebanista decimonónico y demente». Es un ropero de tres cuerpos, de grandes puertas y muchas cajas. Su gran espejo es para el padre el centro del pasado: lee en él, recobra el fantasma del linaje. «Sus antepasados estaban cautivos, allí, al fondo del espejo. El los veía y veía su propia imagen superpuesta a la de ellos, en ese espacio irreal, como si de nuevo, juntos,

habitaran por algún milagro el mismo tiempo.» Otra vez el espacio suplementario que proveen tanto el discurso como la imaginación, compensatoriamente. Sólo que aquí el espejo es un panteón familiar y el ropero una representación del pasado y de la muerte. Los niños juegan a las escondidas ocultándose en él: «Estábamos en el ropero, pero no imaginaban que habíamos escalado su arquitectura y que yacíamos extendidos sobre el cuerpo central, como en un ataúd». De este modo, en el espejo se reproduce el código familiar como un ritual fantasmático y mortuorio, subrayado por la soledad del padre y, quizá, el extravío de la familia. En la historia, el padre es visitado por un amigo de infancia que: «Era la versión de mi padre, pero en un formato más reducido. La naturaleza se había dado el trabajo de editar esa copia, por precaución.» Aquí la ironía parece disolver el motivo, que hemos visto, de la repetición, sólo que este paralelismo es, además, un contraste: el amigo es ahora un triunfador en la sociedad, mientras que el padre parece aislado y frustrado. Curiosamente, es el hijo de este amigo quien propiciará la ruptura literal del código: la pelota con que juega al fútbol penetra por la ventana y destroza el espejo del ropero. Este visitante que es un doble caricaturesco es, también, un mensajero del pasado —a su vez duplicado en los hijos— que viene a cerrarse sobre sí mismo al clausurar el código. «Al perder el espejo el mueble había perdido su vida. Donde estaba antes el cristal sólo quedaba un rectángulo de madera oscura, un espacio sombrío que no reflejaba nada y que no decía nada. Era como un lago radiante cuyas aguas se hubieran súbitamente evaporado.» Es evidente que la irrupción del vacío devora al pasado y convierte al mueble emblemático en un panteón sin nombres. Fascinado por la nada, pronto el padre muere. «Cuando papá murió, cada uno de nosotros heredó uno de esos cajones y estableció sobre ellos una jurisdicción tan celosa como la que guardaba papá sobre el conjunto del ropero», había dicho antes el narrador, porque la muerte del padre, en efecto, deduce la heredad de la muerte. En este magnífico relato, Ribeyro condensa varias líneas centrales de su ficción: la zozobra de la representación, la virtualidad del desastre, el poder real e iluso de los códigos, su ruptura como desenlace trágico y, por cierto, la dramaticidad lacónica de los hechos irreparables.

Como el espejo, la biblioteca del bisabuelo en «El polvo del saber» (1974) se convierte para el padre en una representación del código. La biblioteca es el ámbito familiar; el padre la siente suya y confía la recibirá en herencia. «Los años más felices de su vida, repetía a menudo, fueron los que pasó sentado en un sillón de esa biblioteca, devorando cuanto libro caía en sus manos.» Pero el bisabuelo muere sin testar y el padre pierde los libros. Y cuando el padre muere, el narrador asume esa carencia: «Yo heredé esa codicia y esa esperanza». Esta herencia fantasmática supone aquí el código de la legitimidad familiar, el pasado común que es recusado por la arbitrariedad del presente. Es así que la biblioteca se convierte en la representación de un código ya extraviado; y, años más tarde, cuando el narrador puede por fin entrar en la casa del bisabuelo, ocupada ahora por una pensión, descubre que la biblioteca se ha convertido en polvo. «A duras penas logré desenterrar un libro en francés, milagrosamente intacto, que conservé, como se conserva el hueso de un magnífico animal prediluviano». La destrucción de un código, en efecto, deja un «polvo del saber», pero no sólo de la sabiduría de los libros, sino del saber que funda, liga

sustenta, frente al no saber que recusa la «justicia inmanente» y la «fuente original» de la tradición. En ese espacio ocupado de la casa (convertida en una modesta pensión) la biblioteca «que fue en una época fuente de luz y de placer era ahora excremento, caducidad». En la parábola de la caducidad se inscribe así la historia de la decadencia familiar; lo que equivale a proponer que en *la fábula* (en *la tradición*), está inexorablemente inscrito el deterioro (el cambio). Por eso, el relato nos dice del padre: «Pero estaba escrito que nunca entraría en posesión de ese tesoro». El destino será, entonces, la fábula de lo ya escrito.

El poder concentrador de estos objetos (el espejo, la biblioteca) merecería ser discutido más ampliamente. Son también metáforas nucleares que concentran la simetría aparentemente casual de los hechos, dando así un rigor casi parabólico al nivel biográfico trascendido; pero a la vez posibilitan un discurso figurativo, que la brevedad del cuento recorta sobre un campo semántico muy amplio. Pero funcionan como códigos desde el momento en que se han convertido en instrumentos de producir sentido, en mediadores de un lenguaje cuyos signos son intransferibles, propios, aunque frágiles. En tanto códigos, establecen una peculiar lectura de los hechos de la fábula: lo episódico se ordena como una simetría casi alegórica, como una figura enigmática del sentido recuperado y pronto extraviado. Esa plenitud y esa pérdida convierten al código en parte del sentido mismo.

El deterioro es visto como infierno personal en «Nada que hacer, monsieur Baruch», y como pequeño infierno social en «Tristes querellas en la vieja quinta» (1974), donde dos vecinos se insultan con odio e ingenio. También aquí el espacio figura las relaciones humanas, las representa. Cuando la quinta era nueva, se nos dice, «sus muros estaban impecablemente pintados de rosa, las enredaderas eran pequeñas matas que buscaban ávidamente el espacio». Pero la urbanización trae otro espacio, el modernizado por «una nueva clase media laboriosa y sin gusto, prolífica y ostentosa, que ignoraba los hábitos antiguos de cortesanía y de paz y que fundó una urbe vocinglera y sin alma, de la cual se sentían ridículamente orgullosos». En ese cambio y deterioro, se enfrentan dos viejos que hacen de su odio mutuo una forma de vida, una necesidad. Aun cuando es más ligero, este cuento desarrolla bien la destrucción de los códigos sociales de urbanidad en la progresiva, y cómica, licencia del habla; sólo que esa desnudez convierte a los antagonistas en iguales y necesarios al diálogo suplementario, oblicuo y patético.

Más importante es el código del poder, que se manifiesta en situaciones asimismo extremas y paradójicas. En «Sobre los modos de ganar la guerra» (1969), los estudiantes que hacen ejercicios militares, a cargo de un subteniente, son cómicamente conducidos a una «guerra»; siguiendo las reglas del juego, uno de ellos declara la victoria para su grupo, pero el subteniente utiliza las mismas reglas para castigar al astuto y declarar la victoria del suyo. Ese arbitrario empleo del código demuestra una arbitrariedad mayor, la del poder: si las reglas del juego son el código, la autoridad que las impone también las suprime. Del poder de una clase sobre otra, inferior, se trata en «Un domingo cualquiera» (1964), que muestra la mecánica disociadora de la estratificación, tal como ocurre en los relatos, más socialmente situados, «La piel de un indio no cuesta cara» (1961) y «De color modesto» (1961). Estos relatos exponen

con eficacia los conflictos de clase en su dimensión moral y psicológica, y lo hacen a partir de las opciones que el personaje debe tomar, con remordimiento o mecánicamente, pero siempre desde un código de las acciones socialmente legítimas o sancionadas. Así, la percepción ideologizada es interior a los sujetos, y está reforzada por la estratificación social. El poder se ejerce como una connotación: distribuye valores deseables o indeseables entre los sujetos, como una lectura del otro en el código de los roles. «Los cautivos» (1971) es otra metáfora del poder: Hartman es el dueño de cientos de pájaros que cuida e instruye con pasión. «Observé el amor con que las interpelaba, las acariciaba con el dedo a través de los alambres y las alimentaba. Era en verdad una escena insólita, irreal, como la cita de un verso eglógico en el balance anual de una compañía de seguros»; ese doble código no es casual: Hartman es un nazi que ha diferido su poder al control de esas aves. «Alienación (cuento edificante seguido de breve colofón)» (1975), es una sátira de la movilidad social promovida por el colonialismo: «A pesar de ser zambo y de llamarse López, quería parecerse cada vez menos a un zaguero de Alianza Lima y cada vez más a un rubio de Filadelfia». López, efectivamente, asume con entusiasmo los valores de la metrópoli y se transforma en un enfático cliente del repertorio colonial. Formar parte del modelo, sin embargo, no sólo supone cambiar el código cultural, sino pagar todas las consecuencias. En «El marqués y los gavilanes» (1977), en cambio, se trata de la clase dominante; dos grupos se enfrentan desigualmente: uno es de vocación aristocrática, hispanista y tradicional; el otro es de estirpe burguesa, moderna y capitalista. El poder cambia de manos y cobra, al menos, una cómica víctima.

En «La juventud en la otra ribera» (1969) y «Terra incognita» (1975) la «aventura tardía» cobra otra clase de víctimas. En el primer caso, Ribeyro nos confronta con una laboriosa y no menos patética historia: la del doctor Plácido Huamán, educador peruano que en París cree vivir una aventura amorosa y bohemia que se revela como un simple robo y termina en su arbitraria muerte. «La verdad es que no lo entiendo —dijo el doctor—. ¿Qué cosa quiere, en suma?» Esta pregunta final anuncia que ha ignorado el código común a los falsos artistas que lo atrapan. Cree haber «alcanzado esa orilla, milagrosamente», la ribera de la juventud, pero sólo ha vivido una trampa. Debajo de la anécdota, sin embargo, otra discusión se desarrolla: la del mundo erosionado por sus falsos profetas. Solange, la muchacha, desearía ser pintora, pero en esta «época mercantilista», en la que «no había cabida para la verdadera creación», debe resignarse a «ganarme la vida arreglando vitrinas». Van juntos a un restaurante «cuya elegancia residía en su desgaire, en su imitación cautelosa de una fonda para taxistas». Y ella sabe bien que «Hay cosas que uno tiene que contentarse con desear toda la vida». En cambio, Huamán puede todavía, ante Notre-Dame, advertir «un enigma, una sabiduría perdida». Y de eso, justamente, se trata: de un mundo anonadado por las falsas representaciones, las que han borrado la lectura de la certidumbre. En las galerías Lafayette está la clientela de este mundo, «un torrente de compradores» en torno a la «versión climatizada de los mercados orientales», los «objetos tallados en madera de una absoluta inutilidad», las «falsas geishas que hablaban perfectamente un francés insolente y que no eran otra cosa que vietnamitas disfrazadas». El falso artista que preside el grupo de las bacantes de esta decadencia,

declara que es ésta una «época mercantilista en la cual para triunfar en el arte era necesario comportarse como un boxeador o como un payaso». Sólo que ellos mismos son, en verdad, otro subproducto de la época, los habitantes deshumanizados de la decadencia, los impostores. Aquellos que ilustran la clientela amarga del mercantilismo. Así, París ya no es el «enigma», sino el espejismo, la trampa cuyas dos riberas se cierran sobre el pobre consumidor de una mitología tardía. En «Terra incognita» otro doctor, el profesor de filosofía Alvaro Peñaflor, se interna en la noche popular llamado por el instinto de la aventura, esta vez de signo contrario, porque vive el ostracismo de su reprimida homosexualidad. Aquí la ruptura del código, que canjea la biblioteca protectora por el bar de camioneros, le hace perder «una imagen antigua, probablemente escéptica, pero armoniosa y soportable de la vida terrenal», junto a su «propia efigie», revelada en el extravío de los códigos nombrales.

La tiranía de los códigos y su arbitrariedad no suponen un existir solamente social. Suponen también la ambigüedad del individuo, su existir íntimamente irresuelto. Esta es una de las cualidades de la narrativa de Ribeyro: su capacidad para representar un laberinto cuya materia es social, pero cuyo recorrido es el enigma que traza el sujeto. Esa figura de destino incierto es otro laberinto, tan precario como el social. De allí la calidad subjetiva de estas historias: la subjetividad no se nombra, pero es la tierra movediza en que se desliza el sujeto. Esta emotividad sobria nos conmueve con su gratitud, porque nos deja libres al no demandarnos o proponernos respuestas, al dejarnos por entero el espacio de la lectura. No es que no nos comprometan con la resonancia moral de su crítica, sino que después de la crítica nos dejan todavía un espacio no evidente, sólo legible. Y esto porque Ribeyro es capaz, como en el enigmático relato «Los Jacarandás» (1970), de representar con los materiales de la evidencia una verdadera fábula de la interrogación.

Notablemente, relatos como «El ropero, los viejos y la muerte» y «El polvo del saber» también podrían ser leídos desde un paralelismo vallejiano. No porque tengan una entonación similar a la de Vallejo, sino porque una reflexión trágica se convierte en un brío del decir. En la poesía madura de Vallejo como en estos relatos figurativos de Ribeyro, el lenguaje gana todos sus poderes cuando intenta despojarse de sus referentes. No se trata únicamente de la semejanza temática (la muerte, el desamparo), sino también de ese lugar precario y definitivo de los objetos que son huellas de lo cotidiano, lugar donde la percepción de la desheredad los vincula. Pocas páginas de la literatura peruana, como éstas de Ribeyro, pueden hacer compañía a los poemas de Vallejo.

Por lo demás, hay otras zonas de la existencia —o al menos de su representación— donde los códigos se disuelven del todo. Así, la irrupción de lo fantástico permite que la ausencia de explicaciones (el final, en efecto, del lenguaje) sea también la ausencia del código. Por ejemplo, en «Ridder y el pisapapeles» (1971) el joven escritor que visita al escritor famoso encuentra en su mesa el pisapapeles que una noche arrojó a unos gatos en otro país: el objeto, esa noche, cayó en el corral de Ridder, pero ¿cómo?; sin explicación posible, salvo ésta: la fábula de lo fantástico, un discurso sobre lo insólito, esto es, acerca de la ruptura de la lógica causal. En otro relato, «El embarcadero de la esquina» (1977), vamos más allá de esas licencias. Angel Devoto es

un poeta alucinado, enloquecido, que escapa de la reclusión casi animal en que lo tiene su familia para asistir a una reunión de condiscípulos, acto éste paradigmático del código social que el loco disuelve. Frente al éxito social y el fracaso moral de los celebrantes, Angel es la imagen de la destrucción, no sólo de todos los códigos, sino también del mismo lenguaje. Como el bufón, pero a la vez como el juez del grupo, él es la excepción al destino social; y es, claro, el marginado total: la sociedad no prosigue en él. Es el paria, y el único ser libre en las desrepresentación del mundo que produce su habla alucinada. La ruptura del código (social y linguístico) no deja de acarrear la autodestrucción, sólo que en la perspectiva contrastante del relato las promesas de la integración son una locura más lamentable; los triunfadores de este mundo no son menos patéticos, y moralmente son imbéciles. Frente a la alternativa integración o no integración, Ribeyro diseña aquí otra, la desintegración, esto es, la disolución de los códigos en la orfandad radicalizada por su libertad dramática. Por eso, el poema que Angel recita en la reunión como un balbuceo, se reconstruye al final como el lenguaje verdadero del solitario. Ya en un relato temprano, Ribeyro había trazado la parábola de la sociedad como un código vacío. En ese vacío habla la voz de la fábula como la instancia posible de un decir agónicamente libre.

«Silvio en el rosedal» (1976) es, muy probablemente, uno de los mejores cuentos que Julio Ramón Ribeyro ha escrito. De alguna feliz manera, este relato obsedido por la indagación de la escritura del mundo se escribe a sí mismo. Todo ocurre como si la obra de Ribeyro escribiese este cuento, que es así el producto privilegiado de una narrativa que se autorrefiere. Inscrita en el cuento, al modo de un anagrama, esa obra se lee a sí misma en el mundo que representa como su homología. El texto del mundo y el texto del relato coinciden plenamente: cuando Silvio describe que las matas del rosedal componen la palabra RES no sólo estamos ante la antigua metáfora del mundo como una escritura que no sabemos leer, sino también ante la fábula de la lectura como el enigma del propio sujeto.

El lector que lee en el mundo es leído por esa fábula que promete el sentido en el signo, pero que demuestra, una vez más, la arbitrariedad del mundo en el signo y, por tanto, el poco sentido que nos queda. Por ello mismo, el propósito está en la lectura, en esa hermenéutica que ejercita el sujeto para cifrar su propia aventura. Esta fábula de la lectura será, al final, la pregunta por el código central, aquel que permitiría que el sujeto y el mundo coincidieran en el sentido y fuesen, en consecuencia, legibles.

Siendo un texto escrito por la obra, y uno donde ella se inscribe, nuestra misma lectura sólo puede ser parte del juego planteado: ver en el cuento la figura del sentido incierto que Silvio entrevé en el texto del mundo. Es, claro, en el texto del relato donde nosotros reconstruimos ese sentido esquivo que pluraliza y hace zozobrar, a un tiempo, la naturalidad supuesta de la lectura. Porque esta es una lectura que parte del desciframiento (sin código válido) de la escritura del mundo; pasa por la puesta a prueba de los alfabetos (los códigos que provee la tradición literaria); sigue con la historia que traman entre sí los personajes (el alfabeto de sus simetrías, código anagramático); y, en fin, convoca el cuestionamiento de los códigos dados a partir de su radical e irresoluble demanda (nostalgia del Código) por un lenguaje capaz de inscribirnos como figuras del sentido.

Todo en este cuento viene de la literatura y vuelve a ella; pero, sobre todo, viene de la obra del propio Ribeyro, como un mapa a escala metafórica. Ello es patente en el hecho de que la lectura del mundo se hace ahora una actividad directa y central en el espacio privilegiado del «valle» y en la geografía mítica de Tarma: el «pequeño fundo» de El Rosedal es, más que una unidad económica, un jardín. En la densidad anagramática de la escritura (unas palabras escritas dentro de otras) el dueño del jardín es Paternoster quien lo vende a Salvatore (Carlos Paternoster a Salvatore Lombardi, en el argumento), lo que hace del espacio no una pérdida original sino una heredad no buscada: Silvio, a la muerte de su padre, se encuentra dueño involuntario del jardín. Una vez más, la pregunta por el «estar aquí» se resuelve por una indagación del «ser del estar», sólo que esta vez será una pregunta radicalizada por sus demandas. Irónicamente, el lugar —esta cifra del sentido del mundo— se impondrá de modo casual y a través del laberinto de la inmigración, en este caso italiana; Italia, la música, las rosas y el valle fecundo de Tarma son indicios suficientes como para transformar a este Silvio Lombardi que hasta los cuarenta años, antes de conocer el valle, había sido «un hombre sin iniciativa ni pasión».

Pronto, Silvio descubre que la hacienda «Era una serie de conjuntos que surgían unos de otros y se iban desplegando en el espacio con el rigor y la elegancia de una composición musical». Al mismo tiempo, los empapelados antiguos de las habitaciones «invitaban más que a la contemplación a la lectura». Es así que la representación del mundo se va demostrando como una serie de alfabetos implícitos; hasta que, desde un cerro vecino, Silvio descubre que la hacienda está hecha de «una borrosa tapicería coloreada, en la cual ciertas figuras tendían a repetirse». Más tarde comprueba que «los macizos de rosas que, vistos desde el suelo, parecían crecer arbitrariamente, componían una serie de figuras». El enigma se precipita: al copiar esos signos se da cuenta de que se trata no «de un dibujo ornamental sino de una clave, de un signo que remitía a otro signo: el alfabeto Morse». Con el código en la mano encuentra la palabra escrita en el jardín: RES.

En seguida, las distintas posibles lecturas se suceden como un discurso indiferenciado que el signo potencia y el lector ensaya. Cosa o ser, la palabra explicaba una y todas las cosas: «Una cosa era todo... Todo era una cosa, pero de nada le servía saberlo. Por donde la mirara, esta palabra lo remitía a la suma infinita de todo lo que contenía el universo.» En «El Aleph» de Borges se trata de dos posibilidades: la suma de las cosas en la naturaleza sucesiva del lenguaje, por una parte, y de la simultaneidad de las cosas en el instante de la contemplación, por otra; la primera está representada por el genio literal de Carlos Argentino que registra prolijamente cada parte del todo que ve; la segunda corre a cargo del propio Borges, quien opta por el informe sucinto y equivalente, que registra más el asombro de ver que la cosa vista. En este relato de Ribeyro otra posibilidad se plantea: la palabra-aleph contiene todas las cosas y, al revés, alude a todo lo que es, sólo que esa potencialidad de suma coincidencia está dada enteramente al lector, a la lectura; si Borges se asombra del ser de la palabra que contiene al inconcebible universo, Ribeyro se conmueve del estar de la palabra en un mundo que no acaba de referir y referirnos. Silvio vive así la agonía de su propia lectura: el narrador y el lector saben tan poco como él puesto que asisten mutuamente

al progreso de sus indagaciones; en cambio, en «El Aleph» el narrador ha visto el universo, sabe mucho más que el lector, y convierte su asombro de ver en el placer de referir. La lectura de Silvio es otra, pasa por la revisión del mismo discurso: «SER era una palabra tan vaga y extensa como COSA... ¿Ser qué, además? SER era todo. ¿Cómo tomar esta palabra, por otra parte, como sustantivo o como verbo infinitivo...? Si era sustantivo tenía el mismo significado infinito y, por tanto, inútil, que COSA. Si era un verbo infinitivo carecía de complemento, pues no indicaba lo que era necesario ser». Esta lectura busca, pues, a partir de la palabra, una frase completa, un texto que desencadene el significado oculto y que posibilite el sentido del mundo en el lenguaje y el del sujeto en este mundo. A diferencia de «El Aleph», por último, el lenguaje no se detiene en la cosa referida (como en la enumeración parcial de Borges), sino que requiere incorporar también las relaciones del sujeto y el mundo, porque el uso de la palabra reclama aquí por el discurso, esto es, por la lógica de un sentido restituido. La lectura de RES o SER no es suficiente en sí misma (no basta ver el mundo en un aleph) porque se trata de una lectura que reclama decir al sujeto en el lenguaje y a éste en el mundo rehabitado.

Por eso, cuando Silvio decida un sentido para RES podrá también seguir el discurso de esa opción, como si eligiera una manera de vivir. Pero esta misma virtualidad hace que ensaye discursos alternos, mientras busca uno más cierto: «Otra vez se encontraba enfrentado al infinito. Decidió entonces que lo que debía hacer era la lista de las cosas que tenía y empezó por su dormitorio...» Esta vez Silvio coincide con Carlos Argentino, lo cual es inevitable porque en la virtualidad de la interpelación, en ese ensayo de sucesivos códigos que produzcan desde el signo del jardín un mensaje, Silvio tiene que coincidir con todas las posibilidades de la lectura, incluidos los dos paradigmas de la poética borgiana, inclusos, en «El Aleph». Cuando lee SER como un mandato, ya es otro: «Algunos proyectos de SER le pasaron por la cabeza». Es así que decide desenterrar su instrumento favorito y ser un violinista. El código se desplaza de la lectura como interpretación y, a la interpretación mediadora del arte. Más tarde abandona el violín, comprueba que envejece, aprende que en catalán RES quiere decir nada. La lectura del jardín refracta su propia vida. La rutina, el deterioro, lo repiten: «Era como tener que leer todos los días la misma página de un libro pésimamente escrito y desprovisto de toda amenidad». La lectura se ha detenido.

Pero la fábula debe seguir, suscitando otro nivel de estas lecturas. Una prima suya y su hija, llegadas de Italia, se instalan en El Rosedal. Ella se llama Rosa Eleonora Settembrini: RES. El enigma parece despejarse, pero reaparece en el nombre de la hija: Roxana Elena Settembrini, de quien Silvio se enamora. Ahora son los personajes los que cifran el signo de mensaje incierto. La añoranza del código se hace patente; el sentido, al final, depende enteramente de un código, cualquiera que sea, sólo que no coincide necesariamente con el mensaje que queremos encarnar y leer plenamente. Y es aquí donde Silvio se extravía como lector: enamorado, agobia a Roxana, quien pronto huye del solitario obseso. Ironía final: el buscador del código prueba que su naturaleza es arbitraria y cruel; el amor es un «período de beatitud», pero es también un código común, y ella, simplemente, no lo ama. Silvio agoniza en su lectura: «En ese jardín no había enigma ni misiva, ni en su vida tampoco». Libre, en fin, de esa

compulsión interpretativa, le queda la otra interpretación, el violín, que «empezó a tocar para nadie. Para nadie. Y tuvo la certeza de que nunca lo había hecho mejor». Incapaz de descifrar en el mundo su propio enigma, se rinde al lenguaje mediador de la música, a ese código sin palabras que produce un puro comentario del sentido.

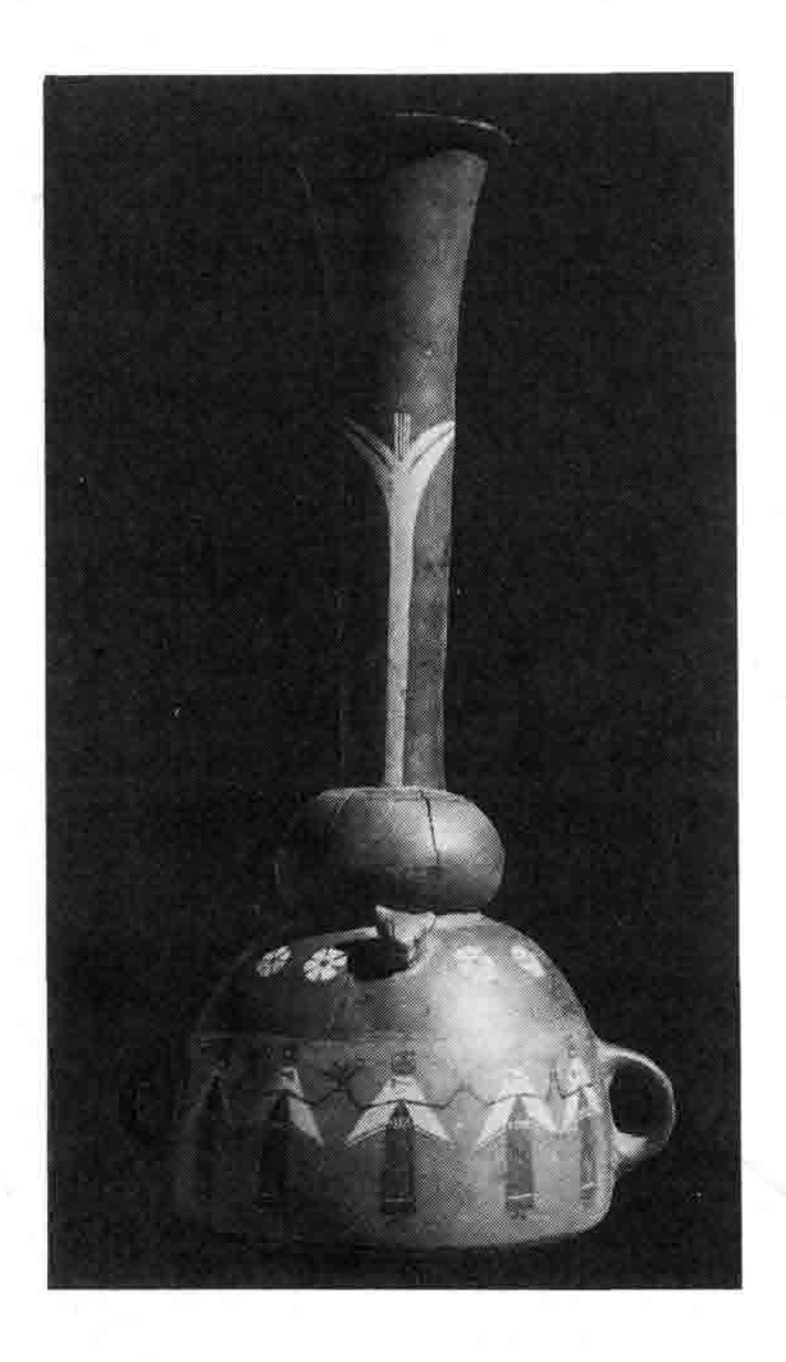
Curiosamente, en los nombres de los personajes del relato está escrita la palabra RES, pero no lo está en el nombre Silvio Lombardi. Los otros se afirman como sujetos reales del mundo, objetos de la lectura; mientras que Silvio es el sujeto de la lectura y un objeto desasido del mundo. En esa actividad del leer, su ser es una virtualidad, una suerte de signo él mismo: se desplaza como el significante de la lectura. Por eso mismo, como la promesa del sentido inscrito en el texto del relato.

Como los artistas de «Por las azoteas» y «El embarcadero en una esquina», Silvio es un aficionado, esto es, un artista de instrumento incierto y vocación por la certeza. Un intérprete aficionado significa aquí una devoción pasional agónica y gratuita. Pero Silvio es también un lector aficionado, una suerte de Quijote del signo, extraviado por las lecturas de mensajes cifrados que deberían darle una razón superior para vivir. Estos «aficionados» viven su arte extremo en soledad y zozobra. El nazi, profesional de la prisión (en «Los Cautivos»), se declara como un «aficionado» de las aves, pero sabemos bien que se trata de un fanático. Los aficionados, por el contrario, ilustran con su aventura radical que los modos de vivir genuinamente se han vuelto modos de perder el mundo. (Y también en esto Ribeyro coincide con Borges.) Ese sujeto sin lugar no sólo es el que ensaya como aficionado la posibilidad del arte, de un arte (suerte del hombre fiel) sin retorno. Es también el frágil sujeto de la certidumbre improbable. Los aficionados verdaderos (y no los falsos «amateurs» de un París comercializado) tienen esa «marca» intransferible.

Estos cuentos de Ribeyro decodifican nuestra propia actividad de lectores, despojando esa actividad literaria, cultural, histórica, ese intercambio de códigos que nos configurân, y abriendo en ella una zona de incertidumbre donde emerge la certidumbre. Esa lectura incierta para una mayor certeza nos descubre volviendo a leer, leyendo con libertad, compartiendo la poesía actual y remota de la fábula que nos inquieta con los acertijos de la identidad y el sentido. Esa identidad es un habla nuestra, una forma imaginaria de nuestra historicidad, tanto como es una forma crítica de nuestro existir social latinoamericano y, penosamente, peruano. Porque siendo ésta una literatura plenamente universal su entonación peruana es específica, raigal: expresa la diversa agonía del sentido en una cultura hecha de la morosa destrucción de su terca sobrevivencia. La humanización del espacio, la conversión imaginaria del sujeto desposeído, son respuestas culturales a la violencia de todo tipo; por otra parte, en estos relatos la crítica y la sutil denuncia responden a las desnaturalizaciones de la estratificación y la lucha de clases. Todas esas lecturas vuelven a esta dimensión nacional y latinoamericana (incluso en los debates que dramatizan la suerte del sujeto latinoamericano en Europa), que impregna con su luz tierna y trágica estos paisajes humanos de la transición, la crisis y la desesperanza, que Ribeyro ha trazado sin prédicas aleccionadoras y con sensibilidad moral.

Leer a Ribeyro a lo largo de estos veinte años es, en verdad, un ejercicio de aficionados comprometidos con la viva letra de la mejor literatura, aquella que, como pocas cosas ya, sigue siendo una pasión gratuita. En los espejismos y desvalores de estos tiempos, esos cuentos nos acompañan, fieles.

JULIO ORTEGA
Department of Spanish
University of Texas at Austin
AUSTIN, TX 78712 (USA)



Cerámica inca.

La poesía de Oscar Cerruto

Oscar Cerruto publicó *Estrella segregada* (1973) [1] en momentos en que Bolivia vivía uno de los períodos más cruentos, inútiles y oscuros de su historia, bajo la dictadura militar iniciada en 1971. La sensibilidad del poeta no podía permanecer al margen de una realidad inicua como ésa, censurable desde todo punto de vista, a la que debía denunciar. Sin embargo, su discurso poético tampoco podía prescindir de sus cualidades y hacer uso de un lenguaje de función meramente referencial de un estado de corrupción y crimen. Su poesía no es la suma de textos de argumentación política-ideológica, sino la organización de una visión poética que capta los rasgos sustanciales —no siempre aparentes— de la realidad inmediata y de la experiencia anímica en ese medio sometido a un régimen de injusticia y terror. Esta visión social se halla enmarcada en otra más amplia y profunda, de índole cultural, en la que subyace una actitud mítica característica de su literatura [2].

Este estudio tratará de mostrar en *Estrella segregada* esos tres aspectos: la actitud mítica, el espacio de la realidad y la experiencia anímica en dicha realidad.

1. La actitud mítica.—El volumen de Cerruto de 1973 está dividido en dos partes. Me ocuparé de la primera, cuyo texto incluye trece poemas que reflejan una profunda crisis que afecta tanto las raíces de todo un país en su naturaleza de institución social como la identidad de sus individuos integrantes. Los elementos que estructuran el texto de la primera parte en su conjunto son: el hablante poético y su interlocutor mítico representado por la montaña [3].

Los rasgos de este esquema reflejan el comportamiento religioso de los indígenas de esta región andina, referido con frecuencia por los cronistas españoles de la colonia. Como el caso del fraile Diego de Mendoza que, hacia 1660, en sus notas sobre Chuquisaca escribía: «Los indios de este partido adoraban al cerro Churuquilla, que

---

[1] Oscar Cerruto (1912-1981), poeta y narrador, es considerado por la crítica el máximo representante de la generación del posvanguardismo de la poesía boliviana. Véase QUIRÓS: (*Indice* 26), BELTRÁN (125). El presente trabajo completa, por su enfoque, un ensayo más amplio que he dedicado a la obra poética de Cerruto en mis *Cinco momentos...*, págs. 294-312.

[2] El contenido de *Estrella segregada* (que en adelante abreviaré por *ES*) refiere, según QUIRÓS, «el drama del hombre boliviano que todavía no había sido escrito con igual calado por ningún poeta». («Estrella...»). Por su parte, Francovich afirma que «su motivación predominante y acaso su tema esencial es el contraste de la pureza, la limpidez, la calma soberana del paisaje con el envilecimiento humano, con el hervor de las pasiones y el disturbio de las gentes...» («Oscar Cerruto...»). Me he ocupado también de la preocupación mítica del poeta en mi ensayo citado, así como en el volumen que he dedicado a sus relatos: *El realismo mítico en Oscar Cerruto*.

[3] No hay duda de que los trece primeros poemas forman una unidad. Así también lo señalan QUIRÓS («Estrella...») y BELTRÁN (128).

está enfrente del Pueblo encima de al Oriente, por las grandes tempestades de truenos, y rayos, que por allí vienen de ordinario» (27) [4].

Claro está que los cronistas españoles no reconocían en dicho comportamiento una actitud ritual nacida en una expresión auténtica y emocional. Por el contrario, aquella actitud no era más que gesto vacío primitivo, erróneo y supersticioso. Como muy bien escribe Mircea Eliade, «para el occidental acostumbrado a relacionar espontáneamente las nociones de lo sagrado, de religión, e incluso de magia, con ciertas formas históricas de la vida religiosa judeocristiana, las hierofanías extranjeras aparecen en gran parte como aberrantes...» (34). El relato de los cronistas, aunque ellos no lo reconocieran así, refería un paradigma mítico válido en la relación del ser humano y la naturaleza de esa región andina, que se repetía en las situaciones más graves de la psicología individual y colectiva. Ese paradigma se halla recogido, con su refinado y complejo simbolismo, en la literatura boliviana.

Si en las notas de los cronistas los indios se postraban ante el cerro a causa de las grandes tempestades, en el texto de Cerruto el hablante poético se enfrenta a sus mitos andinos y montañeses impulsado por similares urgencias de desesperación y desamparo social. La mentalidad mítica, si bien es cierto que ha sufrido las consecuencias de la represión de las convenciones culturales cristianas del coloniaje, prevalece inconscientemente en el texto de Cerruto, aunque escéptica y desengañada. La presencia de esa actitud no debe entenderse, de ninguna manera, transferencia de un texto a otro en la tradición de la tópica. Es manifestación cierta de un hecho que, por otra parte, es universal: el ser humano acude siempre a sus mitos en momentos críticos [5]. En el caso específico del texto de Cerruto, la crisis religa (este término puede ser entendido en su sentido religioso) al hombre y sus mitos montañeses, aunque a través de esa relación religiosa no obtenga ni consuelo ni seguridad.

La presencia del monte Illimani sobre la ciudad de La Paz es insoslayable. Siempre nevado y delante de un cielo azul límpido infunde ánimo majestuoso. Aun en las noches de luna su blancura refleja claridad. Las remotas culturas aymaras le dieron el nombre «Illimani», que en esa lengua significa «el resplandeciente». A este monte se enfrenta el hablante poético ahora, en una actitud que ya había sido presentada en «Los dioses oriundos» de *Patria de sal cautiva*. Claro que el comportamiento ritual de *Estrella segregada* no aparece evidente como en el otro texto, lo cual no implica que no subyazca en la estructura del poema.

---

[4] Este tópico no es ajeno a la literatura colonial. Otro cronista, Capoche, en 1585 escribía que en la época prehispánica no eran aprovechadas las minas, «ora por alguna vana observancia a que eran inclinados estos indios (adorando los montes señalados y piedras singulares, la ciega y más engañada gente, dedicándolos a sus huacas o adoraciones —que era el lugar donde el demonio los hablaba y hacían sus sacrificios—» (77).

[5] Cassirer afirma: «Del mito, y de la religión en general, se ha dicho con frecuencia que eran un simple producto del temor... Pero en el mito el hombre empieza a aprender un arte nuevo y extraño: el arte de expresar, lo cual significa organizar sus instintos más hondamente arraigados, sus esperanzas y temores.» (*El mito* 61). Algo similar también escribe Malinowski: las creencias mágicas y religiosas están «íntimamente asociadas con los más profundos deseos del hombre, con sus temores y esperanzas, con sus pasiones y sus sentimientos» (178).

Dicho paradigma ritual está integrado por tres elementos básicos: (a) el espacio sagrado del mito al que acude, (b) la voz invocativa desde su circunstancia localizada fuera de aquel espacio sagrado, es decir, desde (c) el espacio ordinario de lo profano. Lo sagrado, dentro del fenómeno religioso, necesita, para su propia definición, de un elemento opuesto: lo profano. Esta oposición fundamenta el esquema presentado. El modelo de la relación mítica aparece claro en el primer poema de la serie, «El Resplandeciente», y en los dos últimos, «Estrella segregada» y «Sin embargo el sol brilla en ti».

En razón a que la concepción mítica se apoya en un sentimiento fuerte de confianza, se debe aceptar ciertamente en este fenómeno, como afirma Cassirer, «la convicción profunda de una *solidaridad* fundamental indeleble *de la vida* que salta por sobre la multiplicidad de sus formas singulares» (*Antropología* 128). El sujeto acude al espacio sagrado de sus mitos esperanzado de solidaridad, en una situación de urgencia crítica. No otro era el sentimiento esperanzador que guiaba a los habitantes prehispánicos en su rito al cerro Churuquilla, para implorar el cese de tempestades, según referencia del cronista.

En *ES* tales sentimientos se muestran defraudados e ineficaces ante la incertidumbre de obtener la solidaridad ansiada. No sólo la voz poética se levanta desde su espacio en crisis, su misma invocación es crítica, desesperanzada, insegura de lograr el objeto de sus súplicas. Se observa una quiebra moral que intuye la autosegregación y aislamiento de la divinidad. El sentimiento mítico se debilita, presa de la desconfianza en pleno ritual.

El primer texto de *ES*, denominado «El Resplandeciente», presenta tal situación. Su estructura sintáctica muestra los tres elementos señalados del paradigma mítico de Cerruto: el espacio sagrado en que se halla el monte Illimani (versos 1-48), el espacio ordinario (versos 49-78) y el hablante poético que se cuestiona a sí mismo (versos 79-95). Señalaré de modo más específico los versos que articulan la estructura de este primer texto:

a) El monte, reconocido en el espacio sagrado, recibe varias denominaciones positivas. Empero, no es reconocido su papel de divinidad inclinada a la solidaridad. Por el contrario, su presencia indiferente tolera la corrupción y el agravio del espacio profano. Los versos de función nominativa serán transcritos en primer lugar; después, los que enfatizan el papel del mito invocado:

> «enigma de fulgor / y escalofrío» (7-8)
> «Casa de los hálitos / astrales» (32-33)
> «testigo tormentoso» (44)
> —«asistes / al hervidero de la vehemencia» (7-8)
> —«dejas / que se desate la comedia / carcomida por el tiempo» (14-16)
> —«y dejas que la helada / boca de la noche humille» (23-24)
> —«Dejas que corra / el río / del débito y la fábula» (26-28)
> —«y como el invierno hieres» (36)

No hay súplica en esta invocación, sino increpación y protesta. La ausencia de solidaridad del mito, así como su tolerancia de la corrupción, desconciertan radicalmente al hablante poético y quiebran la fe en las fuerzas sobrenaturales a las que

podría acudir en momentos de crisis. Esta invocación no debe ser entendida en la simplicidad de su sentido literal, porque ese desconcierto y esa quiebra simbolizan el fracaso de la aproximación metafísica a una fuerza o ser sobrenatural a través del sentimiento religioso. Por eso, ya no muestra ni fe ni confianza en el poder divino al que apela el ser humano en sus momentos de mayor debilidad, miedo y desamparo. Si la observación radical del concepto de *religión* implica la subordinación y vinculación a la divinidad, la quiebra de la fe y la confianza en dicha relación de dependencia ha de derivar en el reconocimiento de la inutilidad del pensamiento mítico y religioso, es decir, ha de derivar en protesta y rebeldía. Y esto es lo que ocurre en la poesía de Cerruto, porque la sumisión y la súplica se tornan en increpación y protesta. La corrupción y el agravio, que parecen no tener fin, son tan amenazantes como el futuro incierto y que se aproxima «como filo / de cuchillo» (47-48).

b) La realidad del espacio profano fundamenta la actitud de la persona poética. Los signos de descomposición y la sordidez de ese espacio proyectan un campo semántico explícito: «Abajo en las calles / las cancerosas calles / tatuadas / por el orín y las blasfemias / donde aúlla la gente / y se interroga / y se muerde las manos / y cae de rodillas» (49-57).

La crisis afectiva de la voz poética deriva en la incertidumbre que disocia todo conocimiento, lo cual provoca desamparo metafísico. Se percibe una falta absoluta de sentido de orientación, sin el cual, por otra parte, no sería posible superar la misma crisis: «Nada se sabe / ni la saña / desiste / ni la piedad» (60-64). El ser se halla entre la indiferencia de las fuerzas divinas y la corrupción del sistema social.

c) La pérdida de fe en la divinidad es un cuestionamiento del pensamiento religioso, del cual el hablante poético es consciente y por el que intenta fortalecer su independencia. Es también cuestionamiento de sí mismo, entonces, y de los miembros de su comunidad (el lector, de su relación pragmática), en un esfuerzo que lleve a asumir el reconocimiento de la identidad propia y de la circunstancia en que se vive. En la tercera parte del texto, la voz poética exhorta al cambio y a la superación de semejante situación: «¿Qué espero / qué esperamos / ¡todavía! / en lo oscuro de la plaza...» (79-82). «Chasqueados / encandilados perpetuamente / nos equivocamos de quicio / o de destino» (86-89) [6].

Hasta aquí he señalado, de modo esquemático, la estructura sintáctica del primer texto del poema. Los restantes desarrollan lo expuesto en la categoría de la voz poética, que amplían la descripción del espacio profano y la definición del hablante al respecto. Los dos últimos tienen relación con la categoría del destinatario interno, esto quiere decir que son textos de invocación a la divinidad y su espacio sagrado. La diferencia cuantitativa entre unos y otros tiene su propia lógica: reconocida la ineficacia de la divinidad, resulta natural prescindir de cualquier pedido que no se ha de lograr de quien no puede concederlo, ya sea por falta de capacidad o generosidad.

2. La realidad inmediata.—El discurso poético refiere la realidad inmediata en

[6] Acertadamente afirma Antezana que «una imagen global de *Estrella segregada* podría tomar la siguiente forma: la persona poética se diseña en un constante cuestionamiento del mundo: hay una conciencia dolorosa de lo pasajero, de lo disperso, de lo corrupto; hay dimensiones de denuncia, de negación...» (110).

base a núcleos semánticos y no sobre referencias explícitas del medio que denuncia. «Cuerda en el vacío» comienza con los siguientes versos que implican al espacio en que se halla la voz poética: «Es aquí donde se descubre / la piedra / que nos reata / sinónimo del vértigo / alias del rendimiento» (1-5). Más adelante continúan los siguientes: «El miedo es el hervor / inaudible / trabajando como el musgo / ese pecado de felicidad / o esta humedad que deja traslucir / espectral / los huesos del sectario.» (22-28)

Una recopilación de los signos que estrictamente refieren el espacio, porque están ligados al «aquí» del hablante, son: piedra, musgo, esta humedad. Estos signos, que conforman un campo semántico situacional, están ligados a los conceptos *reatar, rendir* y *miedo,* cuya explicación, de acuerdo a su significado, es la siguiente: Reatar, como reasegurar el impedimento al movimiento; rendir, como sumisión; miedo, como perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o mal que amenaza. Por otra parte, tanto la falta de movimiento como la sumisión tienen un sema común neutral: falta de libertad.

Una relectura de los versos que considere el campo semántico señalado obtendrá una visión más precisa del espacio: el hablante descubre que su contexto inmediato es: piedra, musgo, humedad, falta de libertad, sumisión, sentimiento angustioso de amenaza. El «aquí» ofrece una visión de prisión, de calabozo, donde es posible inclusive ver el espectro terrorífico de huesos, que implican muerte.

En «La cara oculta de la sombra» el espacio se muestra más explícitamente. Sin embargo, su claridad se define por las significaciones dadas en el texto anterior. Ahora dice: «Foso del duelo / y el desamparo / donde la muerte / y lo sufrido / viejas costumbres / bajan / postigos en la oscuridad / del corazón» (1-8). Los signos que definen no tanto el espacio como tal que ahora es designado por «foso» sino la cualidad del espacio intensifican su significación: duelo, desamparo, muerte. El sentido habitual de las «viejas costumbres», por otra parte, no deja de estar relacionado con el de la reincidencia de los signos «reatar» y «rendir» del texto anterior. Asimismo, la clausura de la prisión o el calabozo ahora también se diseña en la visión referida a los postigos que bajan en la oscuridad: la apertura mínima que puede dar acceso a la comunicación con el exterior queda cerrada.

Dadas las características negativas del espacio que aparecen en estos textos es posible ver un aspecto más amplio que, si bien no es específicamente referente del espacio físico, es ambiente moral. Una ordenación de las unidades significativas señaladas darían lugar a dos tipos de signos: descriptivos y axiológicos. Es decir, los que describen el espacio físico y los que valoran el espacio moral:

Signos descriptivos: foso, piedra, musgo, humedad, oscuridad.

Signos axiológicos: falta de libertad, miedo, duelo, desamparo, muerte, oscuridad.

En ambas series cabe el lexema referido a la oscuridad, lo cual se explica porque su sema se integra al campo semántico situacional de prisión y calabozo y al campo semántico conceptual de la valoración del ambiente moral.

En los textos de Cerruto no hay, pues, una actitud meramente descriptiva de la realidad, sino más bien valorativa. Esta doble función enriquece los textos y lleva al hablante poético a una relación directa con la realidad referida; en este caso, con

sórdida realidad política y social boliviana. Una actitud meramente descriptiva del espacio, por otra parte, no podría existir en estos textos, cuando el hablante poético ofrece una visión de su medio a partir de su encierro y calabozo: el mundo que le rodea desaparece. Por esa razón los signos referentes de la realidad apenas, muy apenas, diseñan un contexto físico. Más adelante hablará del «escamoteo del mundo» como consecuencia del «ejercicio reiterado del fracaso» («Escarabajo de lujo»). Para una visión desde el calabozo, donde inclusive los postigos han sido bajados, el mundo desaparece en el escamoteo. Por eso señalé al principio de este apartado que el discurso poético refiere la realidad inmediata no con referencias explícitas sino mediante núcleos semánticos. La identificación del espacio ha sido posible no por los significantes de una realidad clara y concreta sino por la organización de campos semánticos. De ahí también que los motivos fundamentales del discurso poético son, sobre todo, experiencias anímicas en semejante ambiente de miedo, desamparo, duelo, muerte, que sin embargo refieren, en los límites extralingüísticos, la violencia —brutal— del sistema político dictatorial.

3. La experiencia anímica.—La característica limitada y limitante de esta situación imprimen en el discurso poético el insoslayable reconocimiento de la finitud esencial del ser humano. Como acertadamente ha señalado Antezana, el miedo, la culpa, el tiempo, la muerte en los textos de Cerruto son «signos del desgaste» y lo que revelan «podría llamarse la ausencia (sustancial) de sentido que implica, también, la "lógica" constitutiva de la finitud. En esta lectura se genera un texto permanentemente minado por dentro. El texto se desenvuelve como una serie de procesos conjugados "sin sentido" (sustancial) que desnudan las raíces de la finitud» (118).

Por otra parte, asombrosamente, el duelo y la muerte son elementos de la cotidianeidad en esta situación; son partes del hábito a que es sometida una sociedad, una costumbre horrorosa a causa de la cual se repliega en el aislamiento. Se ha leído ya en el texto que en este «foso de duelo y desamparo, la muerte y lo sufrido son viejas costumbres». No es exagerado afirmar que la constante intimidación política ha hecho de esta sociedad boliviana una colectividad aislada moral y físicamente. A su situación mediterránea y aislamiento entre las montañas, se agrega un desamparo moral a causa de la política interna siempre amenazante e intimidatoria. En «La cara oculta de la sombra» se observa el reflejo de ese aislamiento complejo e infausto ante el cual el tiempo y la historia parecen anularse: «Conjuración del tiempo / tiempo tú mismo / trasluciendo / sus estigmas / en la lepra / de la piedra» (9-14).

Una consecuencia de esta situación es, obviamente, la desconfianza mutua que deriva en incomunicación. Bien ha señalado Ortega y Gasset que «en épocas de crisis son muy frecuentes las posiciones falsas, fingidas» (101). Por otra parte, bajo un régimen de corrupción y violencia la comunicación desaparece porque se hace inútil o, en todo caso, instrumento de la intriga y la falsedad. De ahí que el mismo texto («La cara oculta...»), tenga entre sus últimos versos los siguientes: «... se escuda / cercándote / un idioma que no es el de la veracidad» (32-34).

Este aspecto motiva al texto siguiente, «El pozo verbal»: la falsedad de la comunicación degenerada en tales circunstancias, la inutilidad de la palabra. Ante la ausencia del idioma veraz, se abona con sospechas el miedo y la incomunicación. La

facultad humana del conocimiento se fractura e invalida también y el desconocimiento de la realidad propia se revela. Y como en el primer texto citado resalta aquí la incertidumbre: nada se sabe. Se habita un pozo verbal de inutilidad, desconfianza y degradación: «Nada se sabe / pero las palabras / se conjuran / hostiles / chillan y se acuchillan / saltan en el aire / lo infestan / movilizan llamaradas / como ráfagas de toros / como tizones vivos / que caldean / la pedana del escándalo» (1-12).

Un aspecto sintáctico que se destaca en este texto es su construcción predominantemente verbal. El nombre del poema («El pozo verbal») es significativo al respecto. El epíteto «verbal» refiere, en su aspecto semántico, a la palabra acumulada confusamente en un espacio cerrado («pozo»); y, en su sentido metalingüístico, a su propia organización sintáctica, porque de los 39 versos de que está integrado, 29 contienen al menos un verbo, de los cuales 27 cumplen función predicativa del sustantivo «las palabras». Estas se conjuran, chillan, acuchillan, saltan, infestan... Se observa un dinamismo verbal, sintáctico y semántico; dinamismo que no deja de implicar violencia. La sucesión irrefrenable de sintagmas verbales que designan la acción del sustantivo se desplazan para contradecirla después en un atropello violento anulando sus propios significados. Las cuatro últimas estrofas del poema se concentran en oposición de signos: te miman-te muerden, te glorifican-te escupen, te coronan-te lapidan, te levantan-te entierran. Desde esta estructura sintáctica se proyecta una semántica de la violencia, en la que el lenguaje no sólo resulta inútil sino también peligroso.

El siguiente texto, «Escarabajo de lujo», censura la capacidad de tolerancia de tan sórdida situación, tolerancia que ocupa un mismo campo semántico con los conceptos de lo habitual y lo reincidente señalados anteriormente. Hasta ahora, la visión poética se había concentrado en un espacio físico y en un ambiente moral degradados. Ahora se completa respecto al habitante de esa zona. Aparece el personaje de la situación trágica: héroe contrahecho que luce su grande costra —como aquel legendario y bíblico Job— en el estercolero y las cenizas de sus bienes sociales. Su cicatriz antigua provocada por las «viejas costumbres» del duelo y de la muerte es todo lo que puede brillar: «escarabajo de lujo». Su inmensa costra «se esponja en el polvo / como cal / muestra una cara amarga / y sonríe» (10-13). La voz poética se interroga sobre la extraña energía o sabiduría que sostiene la tolerancia de este personaje simbólico y colectivo: ¿es costumbre al fracaso o producto de una definitiva y única voluntad divina? Es así como el hablante poético entiende semejante capacidad para el agobio: «Viejas erudiciones le permiten / un sabio escamoteo / del mundo / que no es sino el ejercicio / reiterado del fracaso. / O de Dios» (14-19).

Desde el punto de vista de la pragmática del texto, no se puede dejar de observar la identificación del hablante poético con el protagonista sometido de la situación. El texto está integrado por dos estrofas. En la primera, el hablante se refiere a dicho protagonista en tercera persona: lo describe. En la segunda estrofa, asume la primera persona del plural y se identifica con la circunstancia del protagonista, que no esconde protesta contra la fuente que alimenta semejante capacidad para la tolerancia: el sentido de la culpabilidad. «A cada paso que damos/o a la vuelta de cada esquina/detrás de toda piedra/de toda puerta/está la culpa» (20-24). El sentido de culpabilidad

no deja de ser, para el hablante, «envilecimiento». El texto, en su relación pragmática con el lector, busca coadyuvar en el cambio de comportamiento de éste. Esta función se ve claramente en dos textos que, por explícitos, no requieren explicación: «Cuya boca ardía» y «Rayo contradictor». En ambos textos Antezana señala la elección del silencio como protesta. «Esta elección del silencio —agrega—, en cierto sentido, «culmina» la denuncia que el poeta hace del mundo y del lenguaje» (111).

Otro aspecto del nivel pragmático de este texto, digno de ser subrayado, es la relación del poeta y los signos que emplea en la designación de sus referentes objetivos. La situación adversa, definida como un «ejercicio reiterado del fracaso. O de Dios», acaba por causar el «escamoteo del mundo». La elección de los signos referentes de la realidad que el poeta denuncia no son, como ya fue señalado antes, de un realismo descriptivo porque no diseñan nítidamente esa realidad, pues no se puede describir lo que permanece escamoteado [7].

El texto de «Que van a dar a la noche» muestra una diferencia específica con relación a los anteriores. Estos desarrollan una perspectiva de colectividad. Ahora el texto enfoca lo individual de los miembros de esa colectividad en la circunstancia de la muerte: «Cada uno muere solo», dice la proposición básica y primer verso. De ese modo, las muertes colectivas (de aquellos pasajeros en un mismo «carro de llamas»), tan repetidas en la historia de convulsiones sociales de este país —revoluciones, golpes de estado y masacres—, se multiplican por el número de sus individuos. Señala cierta y patéticamente que no cabe el morir en la solidaridad de ideales y acciones. La soledad e incomunicación de estos seres se enfatiza con la muerte: «Cada uno muere solo / con una rosa en la sien / o pasajero / en un carro de llamas / solo / en ese acto / que nadie comparte / donde cae / la soledad sobre la soledad / y ese silencio / de nieve / por el que van / por el que irán siempre / los incomunicables / prendida / en el pecho / la sentencia de olvido». La muerte, ya desconsoladora, no puede ser más absurda e inútil aquí.

4. El sentido de la segregación.—Al cabo de su reflexión sobre la muerte, el discurso reasume, finalmente, su invocación a la divinidad cuya actitud respecto al drama humano que se desenvuelve a sus pies es de indiferencia. Ante el Resplandenciente, el poeta, que había revelado la crisis social de su medio, descubre también la ausencia de una alianza efectiva entre el ser humano y su deidad. Separada y aislada del espacio profano, ésta no es más que un ente segregado y confinado en su inmutabilidad. De ahí que el hablante interrogue: «¿Nada más oyes / como los viejos dioses / que el polvo / ha ensordecido?» (11-14). Tal es el sentido final de «Estrella

[7] Con relación a los signos que estructuran el discurso poético de Cerruto, no quiero dejar de reconocer una serie de referentes a la administración pública y burocrática. La recopilación de tales signos daría lugar a un campo semántico situacional evidente de la sociedad boliviana: la corrupción de la administración pública y su burocracia. Bien escribió Urzagasti al señalar que Cerruto eligió «palabras caras a los habitantes de este territorio. 'Ministerio', 'subalterno', 'rédito', 'falsía', 'agravio', 'blasfemia', etc., son lo que dice el diccionario, pero esencialmente lo que siente un boliviano. Más grave es aún comprobar que tales términos en ajenos países, en moradas relativamente organizadas, carecen del espíritu de sentencia y del aire de fatalidad que tienen aquí, como si un origen tempestuoso las hubiese petrificado, para desgracia nuestra» («En un trono...»).

segregada». Entre el hombre y la divinidad de su propia concepción humana e imaginaria no es posible ninguna relación cierta. En el desconcierto de la duda, el poeta descubre también la índole enigmática de la divinidad y llega al límite del descreimiento y de la renuncia de su fe metafísica en el ser supremo. Su discurso se estructura en interrogantes sobre su condición última y separada ahora de lo que había imaginado la unidad trascendente por la que creía exceder los límites finitos de su índole humana: «¿No seremos ya acaso / no seremos / tú y yo / los labios de la llaga / que divide su grito...» (15-20).

La estructura sintáctica de los dos últimos textos es básicamente interrogativa y conjetural. Aunque el enunciado profundo de todo el poema en su totalidad, a través de sus trece partes, es interrogación y conjetura constante [8], lo cual se entiende cuando las raíces de la fe y del sentimiento piadoso se quiebran. Por eso también en estos textos finales, como en el primero, reaparece, tras el reconocimiento de la inutilidad del pensamiento mítico y religioso, la protesta y la rebeldía, aunque en un contexto de soledad radical: «Es que estamos tan solos / amargos y salobres / arañando / soledad / en las peñas. / Y como las peñas nuestra vida. / Todo quería ser / todo no ha sido» (24-31). Esta es la única certidumbre del hablante, pues no en vano es la única estrofa del penúltimo poema que está fuera de la articulación interrogativa y conjetural.

El poeta quisiera concluir su invocación con un pensamiento optimista. Y, en efecto, lo halla. Pero su voz no deja de traslucir dudas. Difícilmente podría estar ausente la dubitación respecto a la esperanza, cuando su experiencia es frustración física y metafísica. La invocación concluye con un angustioso optimismo dubitante: «Tal vez miras crecer / una entidad secreta / miras alzarse / una provincia ardiente / una patria como un grimorio / tal vez un viento de esmeralda / un río un agua atronadora / una cascada de pájaros / un apogeo de augurios copioso / y de poderío / como los himnos del origen / como las lluvias / como los sueños del origen.» (42-54).

El último texto («Sin embargo el sol brilla sobre ti»), en su brevedad de dos versos, dice solamente, como respuesta a la propia invocación: «Tal vez / enigma de fulgor.» La duda prevalece. En realidad, el significado de este texto final no va más allá de la oscilación entre la posibilidad y la duda. (La duda contenida en su texto y la posibilidad referida por su título.)

La imagen final que queda de *Estrella segregada* es la imagen disociada del ser, ante la creencia sobrecogedora de la ineficacia de su propia índole histórica.

OSCAR RIVERA-RODAS
705 N. Coventry, Baton Rouge
LOS ANGELES 70808 (USA)

[8] Antezana afirma: «Para algunos, el mundo —que incluye el lenguaje— es transparente y todas las respuestas están, más o menos, claramente dadas; para otros, el mundo está lleno de enigmas, y las respuestas —si las hay— deben todavía buscarse o crearse laboriosamente. A los segundos pertenece Cerruto» (110).

La religión en las *Memorias* de Neruda

«Venid a ver ahora su casa violada,
sus puertas y cristales destrozados,
venid a ver sus libros ya cenizas,
a ver sus colecciones reducidas a
polvo,
venid a ver su cuerpo alicaído,
su inmenso corazón allí volcado
sobre la escoria de sus sueños rotos,
mientras sigue corriendo la sangre
por las calles.»

Con Pablo Neruda en el corazón.
RAFAEL ALBERTI, 1973.

1. Introducción

Muchas de las experiencias vitales de Pablo Neruda descritas literariamente en sus *Memorias* [1] reflejan cierto matiz religioso, aunque naturalmente no responde a una fe o a una iglesia determinada. Esta condición fundante del hombre, definido como «homo religiosus» por la antropología filosófica y las «ciencias de la religión», puede ser entendida como una situación particular de la «creatura» ante lo «Absolutamente Otro». Esta relación existente en la experiencia religiosa permite sospechar la magnitud que posee la Realidad cohesionada, quizá, por un Sentido Ultimo.

La perspectiva personal que Pablo Neruda manifiesta en sus *Memorias* resulta ser estrictamente *humana,* centrándose en el carácter «dionisíaco» de la vida y subrayando su existencia en términos de «pura mundanidad», es decir, su vida y su pensamiento se ven abocados al mundo prescindiendo de Dios, ya sea por su silencio o por su real ausencia. Lo trascendente, lo mítico, lo divino, todos aquellos ámbitos que obedecen a una relación profana-sagrada, Neruda, consecuentemente con la cosmovisión que tiene del Hombre, los sitúa dentro de paradigmas intrínsecamente ligados con el humanismo. Su propia poesía pretende ser un canto al humanismo, al justificarla diciendo: «Debía detenerme y buscar el camino del humanismo... Comencé a trabajar en mi *Canto General»* [2]. Así, todas las vivencias emotivo-personales que podrían responder a aquella vertiente religiosa del hombre, esquematizada más arriba, Neruda las atribuye a causas materiales concretas propias del hombre (históricas, políticas, ideológicas) y nunca promovidas por la fe en un ser Unico, Personal, Absoluto, que

1 PABLO NERUDA: *Confieso que he vivido. Memorias.* Losada, 5.ª edición, Buenos Aires, 1976.

2 PABLO NERUDA: *Op. cit.,* pág. 190-191.

puede ser interpretado y comprendido como Dios. Trataremos, sin embargo, de sugerir cómo en Neruda determinadas posturas humanas y específicas circunstancias en su vida, de acuerdo a sus *Memorias,* lo ponen en relación con la religión que, tal vez, pretendía evitar. En un segundo momento pondremos de relieve su crítica a la religión.

2. ¿Agnosticismo religioso?

El expresivo vitalismo de Neruda existente en *Confieso que he vivido* le permite compenetrarse con todos los elementos que lo atraen a lo largo de su vida, tales como el bosque, la lluvia, el aire, los pájaros, el agua, etcétera. Y lo interpelan de un modo tan singular que cuestionan su propia existencia agnóstica, aunque nunca suficientemente distante con la fe religiosa.

Este agnosticismo, integrado por un silencio y/o una duda ante la instancia «Dios», conserva una característica filosófica que reposa en dejar abierto un posible sentido real de una existencia distinta a la puramente humana (es decir, una divina), sobre la cual Neruda no se pronuncia, aunque sí resulta interesante destacar el contexto en que confiesa tal agnosticismo para diseñar las perspectivas religiosas que se desprenden de ahí.

Esta postura filosófica se manifiesta en Neruda cuando junto a un amigo en Barcelona, el pintor Isaías Cabezón, deciden recordar la ausencia de otro amigo recién fallecido en Chile (Alberto Rojas Giménez). En la medida que mutuamente experimentan una situación de indigencia y truncación, encarnada en la muerte de ese amigo, consideran posible asumir existencialmente la pérdida de esa vida a través de un personal recogimiento dentro de un culto, contándonos Neruda que «debía hacer algo ritual» para despedirlo... «El no poder estar junto a sus restos, el no poder acompañarlo en su último viaje, me hizo pensar en una ceremonia. Me acerqué a mi amigo el pintor Isaías Cabezón y con él nos dirigimos a la maravillosa basílica de Santa María del Mar. Compramos dos inmensas velas, tan altas casi como un hombre, y entramos con ellas a la penumbra de aquel extraño templo... Se me ocurrió que aquél era el gran escenario para el poeta desaparecido, su lugar de predilección si lo hubiera conocido... Hicimos encender los velones en el centro de la basílica... y sentados con mi amigo, el pintor, en la iglesia vacía... pensamos que aquella ceremonia silenciosa, pese a ***nuestro agnosticismo, nos acercaba*** de alguna manera a ***nuestro amigo muerto»*** [3]

La orientación existencial de esta conducta radica en aquella posición agnóstica —ordinariamente situada frente a la hipótesis «Dios»— que, gracias a un efecto de situación límite, concibe esa hipotética Plenitud como real, pues da un sentido global a la muerte y al fracaso humano. A raíz de ese interés religioso, expresado a través de esa actitud litúrgica, Neruda y el pintor asumen esa dimensión que el creyente confía y cree capacitada para «salvar». El comportamiento manifestado en la basílica refleja que la experiencia de la muerte, sumada al conjunto de limitaciones ontológicas existentes en la vida, podrían recibir un sentido si efectivamente la existencia de Dios

---

[3] *Ibid.*, pág. 57.

fuera real sospechándose de ella, en ese rito eclesial, frente a la fragilidad humana cristalizada en el recuerdo de esa muerte irreparable. La posición agnóstica, siempre instalada en «la finitud», como nos dice Tierno Galván [4], choca con esa postura teísta de Neruda y su amigo, influyendo en ambos la presencia de una determinada «fe».

También adquiere relevancia en el pensamiento poético de Neruda, para fines religiosos, la confesión que hace de la realidad del «alma», a la cual simplemente define como «su poesía», en sus *Memorias* [5]. Más aún, considera que ella ha tenido una «revelación» al percibir la profundidad del mundo natural de las cosas [6].

«Alma» y «revelación» resultan ser realidades espirituales que definen la fe del cristianismo, en cuanto parte de un *corpus* de creencias. La utilización nerudiana de estas palabras guardan relación con el carácter que el creyente otorga a esas realidades, pero con ellas Neruda deshace la lógica coherencia intelectual que el agnóstico debe mantener para basar su comportamiento en el mundo. El tejido de relaciones creativas, poéticas y humanas establecido en su existencia bruscamente es roto por la continua aparición de su «alma» y su «revelación», como tantas veces nos cuenta en sus *Memorias*.

Además del «alma» y «revelación», como conceptos significativamente teológicos, Pablo Neruda también nos dice que se «siente bautizado» [7]. Utilizando esta expresión en el contexto en que está ubicada su existencia —en peligro por la persecución del régimen de Gabriel González Videla, presidente de Chile que el mismo Neruda califica de «venenoso lagarto»— otorga a su vida amenazada un matiz pronunciadamente religioso, evocándonos una aproximación a una concreta realidad sacramental, siempre participada por los creyentes en términos doctrinales. Después de superado el peligro de la persecución, cruzando la frontera chileno-argentina, la sensación de plenitud que adquiere gracias a la libertad conquistada se manifiesta como un verdadero sacramento que lo «sana y lo limpia». Considera que toda su vida ha cambiado al sentirse «renacido», pleno de un «aire nuevo» e impulsado por «un aliento» al «gran camino del mundo» [8]. El espíritu de confianza y optimismo que lo desborda se debe al «bautismo», estableciendo de nuevo un vital contacto entre su vida y el Hombre, pues ese «bautismo» le otorga renovadas fuerzas para luchar por la justicia y la paz que dan sentido a su vida.

También existe otro rasgo expresado en las *Memorias* que queda impregnado de cierta religiosidad. Se trata de la calificación que da a su propia vida: dice que es una larga «peregrinación» [9]. La existencia de Neruda bajo esta expresión, fenómeno muy trabado en tradiciones religiosas, adquiere un especial significado en *Confieso que he vivido,* especialmente si consideramos que su «peregrinación» (vida), fundada en su poesía («alma»), le permiten descubrir al Hombre que, en última instancia, cree que es «el misterio», como nos dice al reflexionar acerca de su trabajo poético [10].

---

[4] ENRIQUE TIERNO GALVÁN: *¿Qué es ser agnóstico?* Tecnos, 2.ª edición, Madrid, 1976.

[5] *Ibíd.,* pág. 27.

[6] *Ibíd.*

[7] *Ibíd.,* pág. 252.

[8] *Ibíd.*

[9] *Ibid.,* pág. 261.

[10] *Ibíd.,* pág. 204.

En apretada síntesis, «revelación», «peregrinación», «alma» y «bautismo» estructuran con cierta cohesión un conjunto de ideas metafórico-simbólicas que pueden ser caracterizadas por sus definidos acentos religiosos. Acentos, eso sí, nunca formulados por Neruda, con mayores preocupaciones teológicas, pues él asume y vive tales experiencias como un «mundano» humanista nunca cansado de «peregrinar» por todos los mundos [11].

3. Crítica a la religión

En la medida en que las *Memorias* se presentan alejadas del interés religioso, y de toda problemática teológica, podría estar constatándose la validez de la crítica a la religión en un sentido marxista, es decir, Neruda consideraría que la religión no interesa al hombre pues éste debe aspirar a su auténtica autorrealización humana por el trabajo, integrado en la sociedad. Precisamente es por esta línea por donde se canalizan sus principales críticas, pero veremos además en qué sentido y términos las efectúa.

La crítica a la religión que realiza Pablo Neruda se expresa en un nivel de conocimiento ordinario e inconsciente, en contraposición al nivel crítico-racional. Dicha crítica se manifiesta en términos poéticos, míticos, artísticos, que corresponden a una comprension «vulgar» de la religión, refiriéndose a ésta, por tanto, con un lenguaje simbólico propio de un conocimiento intuitivo, emotivo o sentimental de lo religioso. Más que plantearse el hecho religioso, que fundamenta y motiva la existencia del hombre creyente, como una posible «llamada» de Dios (fe) y que por tanto implica una real tentativa por asumir y comprender *la realidad,* Neruda cuestiona e interpreta ese hecho sólo en términos y por causas imaginativas, lúdicas o evasivas que cree propias del ser humano. Cabe aquí señalar que la religión que el autor de las *Memorias* denuncia, criticando el sentido de opresión que ejerce sobre el hombre, de una manera frecuente permanece en relación directa con la estructura confesional que ella posee [12]. El sentido objetivo de esta crítica a la religión en el marxismo, pero intuitivamente en Neruda, se basa gracias a la «teoría de la base y la sobreestructura» que,

[11] Es importante anotar la serie de evocaciones «religiosas» aparecidas en sus *Memorias,* cfr., por ejemplo: la analogía entre «zarza inmortal» y «amor ardiendo» (p. 271); la veterotestamentaria imagen que da de Valparaíso al asociar «cielo» y «creación» (pág. 84); el retrato de «Los dioses recostados» (pág. 114); el místico y figurativo nombre que le otorga a una hermosa pintura de Picasso: «La ascensión del Santo Pan» (pág. 257); el triunfo sobre el «martirio» de su amigo poeta Nazim Hikmet (pág. 270); la cristiana y piadosa sensación que adquiere después de la relación que mantiene con las «almas abandonadas» del mercado, después de leerles su poesía (pág. 347); la relación existente entre «dogma» y «producción espiritual» que atribuye en Hölderlin, Rimbaud y Gérard de Nerval, donde Dylan Thomas es el último en el «martirologio» (pág. 358); la personificación de Adán que hace de su vida (pág. 360); la descripción entre poesía y religión (pág. 361); el sutil rasgo de «maniqueísmo» que dice existir en su poesía (pág. 361); la imagen apocalíptica del Juicio Final, explicando el injusto olvido del poeta Pierre Reverdy (pág. 378); la «revelación» que mantiene escuchando los discursos de Fidel Castro (pág. 429); el recuerdo de «Lázaro recién salido de su tumba» cuando ve a su amigo Prestes (pág. 420), etcétera.

[12] Cfr. la referencia crítica al islamismo (pág. 108); al hinduismo (págs. 108-109); al cristianismo (pág. 115); a la primitiva religión azteca (pág. 208) y al catolicismo (pág. 310, 313).

considerando a la religión como «opio del pueblo», sostiene que las clases dominantes la utilizan como un elemento más de la sobreestructura ideológica permitiendo así la explotación del oprimido y la perpetuación del Sistema. En la medida que en esta crítica está implícita también la crítica objetiva a la realidad de la «alienación» (falsa proyección del hombre sobre sí mismo, formándose el concepto de «Dios» y creyendo así que lo salvará de su miseria, consolándose), producida cuando el hombre establece un vínculo con lo religioso, Neruda se aproximaría más a una posición globalmente marxista, aunque nunca este pensamiento se estructura de una manera sistemática en él. Considera, además, que la opresión que ejerce la religión sobre el hombre se opone a la evolución de la técnica al trabajo y al progreso humano, pues comprende que éste debe superar todo culto y devoción religiosa. Y aunque promueva el libre desarrollo de la Vida [13] nunca llega a realizar una crítica a la religión en un sentido nietzscheano.

Siendo consecuente con su particular agnosticismo, no se pronuncia concretamente contra la Divinidad, pero cuando el poeta se refugia en ella —como cree que así lo hace Vicente Huidobro, poeta «creacionista» chileno— sostiene que se le debe denunciar y condenar. Considera también que la «comunicación del poeta con Dios son invenciones interesadas» [14]; consideración que sitúa a Neruda en una línea de fidelidad al humanismo, ya que él cree que se debe escribir sobre aquello que sólo sea necesario para una concreta «colectividad humana».

Las experiencias vividas por Neruda en Oriente —Birmania, Ceylán, Calcutta, Java, Singapur, desde el año 1927 al año 1931— impiden una simpatía por lo religioso. En él brota una crítica hacia la religión al percibir el carácter negativo existente en el interés religioso de los hombres, limitando su verdadera realización humana. De aquí el profundo elogio a los jóvenes poetas que «encontró a lo largo de la India» después de sublevarse contra «la miseria» y «los dioses». Neruda quiere desacreditar el interés religioso del hombre porque con tal interés se impiden las condiciones favorables para que sea el mismo hombre el que se realice y así se libere de todo espejismo ilusorio y consolador de la religión. Esto implica la necesidad de desprenderse de todo «redentor» que se ubique más allá de las expectativas del hombre. No debe existir esa «alienación» religiosa en las relaciones intramundanas, pues el ser humano puede vivir perfectamente gracias al trabajo y a la lucha por la paz y la justicia.

Me parece, finalmente, que Pablo Neruda tambien realiza una crítica a la religión, de una forma más lateral, con la significativa reflexión acerca de la «esperanza», al considerarla materialmente perfilada en Cuba, después de la Revolución, y no entendida ya nunca como «un cielo prometido».

MARIO BOERO
Luis Cabrera, 86-88, 1.º dcha.
28002 MADRID.

---

[13] «... la vida sobrepasa las estructuras... todas las ideas son exóticas, esperamos cada día cambios inmensos; vivimos con entusiasmo la mutación del orden humano...». *Ibíd.*, pág. 396.

[14] *Ibíd.*, pág. 363.

El traidor venerado, de Héctor Tizón

Esta colección de relatos de Héctor Tizón se inscribe en el contexto de una obra iniciada en 1960, y continuada a través de cuentos y novelas hasta esta última publicación de 1978, pero forma parte también del contexto mayor de una literatura que desde el año 1955 viene formulando en forma explícita una voluntad de representación del mundo y del hombre del noroeste argentino que consiga «"una versión digna y fiel de nuestra tierra y de sus criaturas", empeño que no debe tomarse —se hace necesario decirlo— en términos de estrecho localismo ni tampoco de folklorismo deliberado». Estas palabras de Mario Busignani recogidas por David Lagmanovich remiten al proyecto cultural de los integrantes de *Tarja*, entre los que se encontraba Tizón. Ellos significan un momento del trabajoso y lento proceso de constitución de una literatura. En cierto sentido (relativizado por el hecho cierto de su inserción y pertenencia a una provincia que es —en palabras de Busignani— «de frontera y "tierra adentro"»), fueron verdaderos inventores de esa literatura en tanto propusieron una visión distinta del paisaje, de los conflictos y del hombre del noroeste. Esta reinvención fue posible también porque vino acreditada por una literatura regional multiplicada en dos vertientes: la escrita de las antiguas crónicas, los libros de viajes, los cuentos, la novela y la poesía; y la de tradición oral con las coplas, las leyendas, antiguas fórmulas religiosas, mitos y cantos con que se acompañaba el trabajo. Formas deudoras cuando no herederas directas de las altas culturas quechua y aymara.

El proyecto de *Tarja* alcanza una verdadera dimensión nacional y americana en la obra de algunos escritores, entre ellos, Tizón. Nacional, porque han hecho un gran aporte a la integración de una literatura y una cultura que ya no puede en modo alguno configurarse exclusivamente desde «la orgullosa y "europea" capital del país» (D. Lagmanovich); y americana por su estrecha vinculación con el continente mestizo que integramos también los argentinos.

La configuración del paisaje puneño se va integrando al relato a veces desde la mirada de los personajes, a veces desde la reflexión del narrador. El paisaje se constituye así en un ámbito en el que se entraman elementos de orden geográfico y cultural: las montañas lejanas que lo clausuran; la planicie seca, yerma, que permite avistar «la figura diminuta de un hombre camino de la casa»; la diafanidad del aire, el oprimente cielo «ancho y sin nubes», «el pálido incendio frío del crepúsculo», el «aire quieto y transparente», «los remolinos de polvo que se elevan súbitamente al cielo como columnas de arcángeles»; son líneas apenas insinuadas que van dibujando una realidad geográfica, pero también un mundo detenido en el tiempo, aislado y abandonado que transcurre en el encierro y el silencio. Un personaje hace referencia

a un tiempo anterior en que ya había comenzado el despueble, y otro lo recuerda como el único lugar donde el hombre puede sentirse verdaderamente solo, «porque únicamente el frío es solitario y la soledad es imposible sino en las tierras altas y frías». Este espacio está a su vez surcado por mitos, supersticiones y creencias que ostentan un peso de siglos, una tradición que impregna hasta los gestos más cotidianos y va desde el personaje que antes de beber su vino ofrenda unas gotas a la tierra, hasta la acumulación desesperanzada de conjuros: «Todas las ofrendas, los abanicos de plumas, el agua de lluvia verde, los ramilletes olorosos...» Los malos agüeros se relacionan en general con la figura o la sombra oscura de un ave; es aceptable que alguien no muera «porque ese día era sábado y los malos estaban ocupados en azotar a Cristo, y al día siguiente tampoco porque ya estaban descansando». El narrador no establece distancias ni ironiza cuando las incorpora al relato porque «acá» es natural «sospechar invisibles».

Es por otra parte un ámbito en el que los hombres se desplazan necesariamente a pie; el burro y más aún el caballo están vinculados a los otros hombres, los «que llegaron del mar». El tren «arruinado, trepidante, polvoriento y zahíno de color» lo atraviesa y puede ser la «única fiesta», el que trae el correo, los periódicos, a veces gentes que regresan, pero también puede pasar de largo. Es verdaderamente extraodinaria la llegada de un aeroplano.

Pero ese espacio admite también un recorrido vertical que se cumple por un minucioso ejercicio de la memoria; una memoria que tiene que ver con lo colectivo y en otra vertiente, con lo individual y que significa una vuelta al origen, un desvelamiento de lo que realmente se es a partir de lo que se fue. «De nada somos seguros hasta no saber de quién descendimos», sentencia Don Tomás. Este viaje hacia el fondo de la memoria se conecta con la recuperación de un tiempo pasado que de ningún modo aparece como una edad de oro; y se hace desde un presente en el que lo pretérito no ha desaparecido, sino que está predeterminando todas las situaciones, está vivo y actuante, como en la escena en que el viejo Lucas trueca polvo de oro por un puñado de clavos; o en la opinión del Senador: «... de Yala al norte habría que hechar unos tigres de Bengala, para que se los coman»; también en el papel que habla de los antiguos títulos de tierras. Ese pasado persiste en la organización social: el respeto debido a los ancianos y el lugar de la mujer: «Debidamente apartada». Y también aquí, como en toda América conviven los tiempos: «A la distancia, en el centro del pueblo, una banda de sicuris y bombos comenzó a tocar, cuando en el cielo apareció el aeroplano y todos echaron a correr, contagiados por el espanto de las llamas y las ovejas.»

En ese ámbito cerrado y en ese presente agobiado y predeterminado se introduce en algunos cuentos la noción de futuro, de esperanza. En «La laguna» apunta a un milagro que finalmente no se cumple y en «Historia olvidada» a la llegada del tren relacionada con la idea de la salvación: «Cuando supo de la existencia del ferrocarril, el hombre gordo conjeturó que estaba salvado.» Así comienza este relato que termina en una frustración; el tren no se detiene en Condorpugio, pasa de largo. Ese mundo cerrado casi no admite llegadas desde el exterior, sí, salidas sin retorno. Uno que por excepción vuelve de la zafra trae una bicicleta, trescientos pesos y un par de zapatos

que le quedan grandes, pero ninguno de esos elementos se incorpora al ámbito; allí son inútiles; estamos lejos de la débil e ilusoria sensación de libertad que la misma bicicleta había aportado en «Mazariego».

El futuro clausurado es un elemento que unifica todos estos relatos; está marcado por las parejas frustradas, los jóvenes (hombres y mujeres) que se van y no vuelven, el aborto, la muerte del niño que se había constituido en esperanza; las mujeres que esperan a los hombres que nunca han de volver; la maternidad negada una y otra vez. Sólo dos niños aparecen en los relatos: uno es mudo y el otro un testigo que se compromete a no contar lo que vio. Y, en el otro extremo, una vieja que asegura: «Sí, soy sólo una vieja. Pero ser viejo es importante en este país. Unicamente un viejo tiene porvenir; los demás ni saben.»

La preocupación por el tiempo impregna todos los relatos y se va conformando a través de una serie de articulaciones; una de ellas tiene que ver con definiciones del tiempo: otra, con las referencias concretas que van organizando y estructurando los relatos, y una tercera con un nivel más profundo que afecta la constitución misma de las historias.

El hombre gordo define al tiempo como recurrencia: «Lo que irá a pasar ya ha pasado. Siempre fue así; no hay nada nuevo. Sólo hay círculos como la rueda del tiempo. Lo mismo que fue, será. Aunque de otra manera.» Y la vieja dice: «Los meses son arqueaditos (...). Y un mes con otro y con otro forma el año que es como una redondela que va girando. Cada mes tiene su música y su color; eso se ve en el arco iris, cuando el cielo se descuida.» Y al hombre que vuelve a su casa «las imágenes lo volvieron a tocar advirtiéndole —en vano— que el tiempo era sólo un capricho, pero, en definitiva, una forma inexacta de medir».

En cuanto a la organización del relato, mencionaremos tres modos. La alternancia de presente y pasado trabajada por los tiempos verbales y por sutiles entronques a través de los adverbios «antes», «ahora», «entonces» o de fórmulas «aquella vez», «tres noches antes», «al otro día», etc. En otro sentido, desde el tiempo se determina la distancia y se delimita el espacio: al «mirar hacia el poniente amanecido había visto la figura diminuta de un hombre camino de la casa...» (...) «hasta que el caminante apareció junto a la pirca ya el sol franco». En un tercer caso las palabras encubren una situación que sólo el paso del tiempo revela: la señorita madura y de buena familia que va a hacer una consulta jurídica sale de su casa a la hora «bochornosa de la siesta», está en el estudio cuando «era ya la tarde» y cuando «salió nuevamente a la calle amanecía».

En la constitución de los relatos está implícita la idea de la repetición con variantes; la «Historia olvidada» se conforma desde esta concepción cíclica; el encuentro del hombre gordo con la mujer vieja y la embarazada; el nacimiento del niño y su muerte se cuentan cada vez de un modo distinto, aunque siempre se mantiene algo que es igual. Esto tiene relación con la recuperación de la memoria como recuerdo colectivo, no individual. La recuperación del tiempo pasado se vincula con la ascendencia y con el rescate de la «oculta memoria» de los antiguos dioses; así se convierte en un hecho vital: «Quien no recuerda está muerto; vivir es recordar.» Esta actitud consciente y lúcida se complementa con el lamento del padrino: «“Ya

nadie hila ni teje; ni busca en el corazón de la tierra. ¿Me oyes, mi ahijado? Ni nadie está despierto cuando amanece; todos repiten los cantos que ya han sido cantados, no más por repetirlos; y sólo existimos cuando estamos borrachitos".»

En esta relación tiempo-espacio en que se constituye la vida del hombre puneño hay un elemento caracterizador por excelencia: ese hombre no tiene voz. Tal afirmación debe entenderse en un sentido metafórico, aunque en muchos de los relatos de esta serie y más aún en los de *El jactancioso y la bella,* así como en sus novelas transitan personajes mudos y sordomudos. La voz es comunicación y estos hombres hablan muy poco entre sí quizá «porque en esas intemperies el diálogo es costoso» *(Fuego en Casabindo);* muchas veces alcanzan a concertar sus voluntades «sin asombros ni prisa», «diciendo o de mero pensamiento» y cuando deciden rebelarse «sin hablar ni concertarse, como una claridad desvelada en sueños o al fondo de la memoria tenebrosa, lo supieron». Con los de afuera no hay diálogo y si se ve forzado al mismo contesta con evasivas y referencias a un mundo que es absolutamente ininteligible para los de afuera. Es en este sentido ejemplificador el diálogo entre el viejo Lucas y los que indagan por el origen del polvo de oro; o la conversación entre el hombre gordo y la mujer vieja. El inquiere y ante la falta de respuesta aduce:

«—Tengo sabido que un pobre debe hablar poco, por las dudas. Pero dicen, sus mercedes, demasiado poco.

—Ella es muda de lengua —dijo la vieja, hablando sin mirar a nadie y como quien mastica—. Y yo soy hija de sordo.»

El silencio y su contrario el ruido se convierten en valores tan importantes que pueden por sí solos delimitar categorías de personas. La zona de alboroto, de risa, de músicas, determina el mundo de los señores, los dueños, la autoridad, de los que han «nacido de linaje cierto», enfrentado al otro, el del silencio. Las referencias a los indios incorporan siempre esta característica: «aborígenes oscuros, silenciosos y mudos» o simplemente «aborígenes silenciosos».

Todos los personajes —sean mestizos o criollos— saben que la palabra es importante, por eso Candelario Cruz quiere que su hijo vaya al mar, donde «a los hombres se les suelta la lengua». Además, la pérdida o la obtención de la voz tienen que ver con la propia dignidad y con la memoria de sí mismos; cuando los hombres frustrados por la prepotencia del gobernador, por su «habla sin pausa» y su sordera ante los reclamos, deciden atar el aeroplano para impedir su partida, sienten que entonces sí pueden mirar de frente y el viejo Lucas recupera la voz porque «ellos ya no estaban inermes ni desnudos, ni ensuciados. Entonces el viejo Lucas se puso en pie y su estatura llegó hasta las mazorcas y habló y en su voz estaban el viento y el agua y el aleteo susurrante de los pájaros al recogerse cuando cae la noche».

Este sonido en conjunción con la naturaleza es sustancialmente distinto de otros ajenos que turban el silencio y provocan miedo. El tren llegó «sembrando el mundo de ruidos extraños y de asombro el ánimo de bestias y de gentes. También de temor; un viejo, remoto, inmemorial temor en estos hombres (...) que inconscientemente reviviría otros miedos, aquellos provocados —según voces de los ancestros— por los primeros hombres que llegaron del mar, de barbas y caballos, y ataviados de fierros y también de aparatos de muerte y espanto, en otros tiempos...»

El narrador asume entonces la voz de los otros y desde allí recoge, ordena, entrama y distribuye los diferentes discursos, sus dichos, sentimientos, miedos, amarguras y débiles esperanzas, así como su opresiva sensación de estar en el mundo. A partir de esta recuperación por el narrador de la voz de estos seres silenciosos, se va constituyendo desde una multitud de voces anónimas, la memoria colectiva: «algunos dirán», «otros dice», «según otros pareceres»; «dirán después los que cuenten»; «alguien lo afirmará después»; «cuentan que». «Y su historia, en parte, aparentemente sucederá así (...) (versión distinta dice) (...) luego, en otra referencia...». También una memoria individual; el hombre que regresa a la casa familiar desde la llanura, va recobrando el paisaje en las sombras «raras» que son las montañas y en el antiguo rostro de los indios. Su regreso a la infancia, mucho más que una metáfora, termina con la muerte preparada cuidadosamente por un entrecruzamiento de detalles triviales pero también inexorables. La casa familiar es la memoria de las cosas: paredes, viejos trajes, olores, retratos, rostros y un baúl, el *baúl-mundo,* el fondo de la memoria.

Otras veces el rescate del pasado se compone entre dos personajes y está concebido como un juego que, aunque «acechante e irrenunciable», sólo parece comprometer a la inteligencia; la trama se va desenvolviendo ante el lector porque alguien tuvo ganas de contarlo. Este mismo espíritu de juego recorre otros cuentos en los que el entrecruzamiento de tiempos, espacios y personajes remite o parece remitir al sistema ya trajinado por Borges, Cortázar o Carlos Fuentes.

El narrador sabe, lo mismo que sus personajes, que la palabra tiene mucho peso en una tierra donde alguien «había muerto a raíz de un intercambio de opiniones con el propietario del fundo». Es por ello quizá que se muestra tan sensible en el registro de los tonos, porque «en este país el acento nos identifica y discrimina»; insiste: «la voz es patrimonio congénito y ancestral, igual que la locura»; y «el tono de la voz y el acento son los rasgos que se heredan con mayor fidelidad». Y aquí podemos recordar al coronel Balderrama de *Sota de bastos, caballo de espadas,* quien «había abrazado esta causa (la patriota) por una razón de tonada: despreciaba a muerte el acento español».

Estas opiniones, a veces del narrador, a veces de los personajes, se materializan en los textos de Tizón en la creación de un modo de hablar, de una inflexión distinta, de un tono identificador. Hay inflexiones que se logran por cierta manera de formular las preguntas: «¿Cúya es la madre?»; «¿Que de mucha es la preñez de su hija?» También por cierta sutil modificación en la ubicación de los adverbios en su relación con los verbos y por una utilización de los plurales que difiere, por el tono, de la manera que estamos acostumbrados a considerar como habitual. Se logra así la creación de un tono que asume modalidades propias de los mestizos hispanohablantes en los que perdura la memoria de un fondo quechua. También desde la lengua se nos impone la mediterraneidad de ese mundo cerrado y como detenido en el tiempo perceptible en los arcaísmos, tanto a nivel de construcciones como de léxico, que adopta por otra parte muchas palabras de origen quechua perfectamente comprensibles en el contexto. Todos esos elementos están integrados tanto al discurso del narrador como de los personajes, a su vez diferenciados según sean mestizos, criollos aindiados o puebleros. Esta creación es posible porque Tizón expresa ese ámbito desde sus múltiples y

oscuras interrelaciones y porque no abandona un trabajo consciente sobre la palabra transitada por la ambigüedad y cargada de oralidad.

En este volumen los matices se amplían y enriquecen porque sus personajes ya no son casi exclusivamente seres marginales como en *El jactancioso y la bella:* opas, mendigos, espíritus simples, pobres agentes y desarraigados. Aquí tenemos también un sector que se puede adscribir a las capas medias de las provincias, en particular sus intelectuales, a sectores terratenientes en absoluta declinación y deterioro, habitantes de los pequeños pueblos y casas solariegas. También estos personajes están aislados, frustrados, encerrados en los prejuicios y la soltería, el ensueño y los recuerdos. Tampoco ellos tienen futuro. Esto es así porque el ámbito entendido como una interacción de múltiples elementos está organizado de modo tal que el pasado no resuelto determina, aplasta y comprime al conjunto de esa sociedad.

Desde esta esencia logra Tizón la creación de un mundo narrativo que puede referirse «a la total experiencia del hombre actual». Consigue la «transfiguración y universalización de lo tradicional» cumpliendo las ambiciones sintetizadas por Mario Busignani en 1957: «Partir del pueblo para volver al pueblo nos parece ser el camino de lo perdurable y verdadero. Claro que para nosotros lo popular no es sólo lo tradicional y folklórico, sino también lo que hoy integra de algún modo la peripecia vital y realidad social de este suelo.»

CELINA MANZONI
Juan Agustín García, 2.570
1416 BUENOS AIRES (Argentina)

América/utopía: García Calderón, el discípulo favorito de Rodó

I. La fortuna de García Calderón

A la muerte de José Enrique Rodó en 1917, pocos lectores latinoamericanos podrían dudar de que su magisterio continental no quedase bien custodiado en manos de escritores más jóvenes, como Francisco García Calderón, del Perú; Pedro Henríquez Ureña, de la República Dominicana; Alfonso Reyes, de México. De todos ellos, por la calidad de su producción, por la resonancia europea de su personalidad, por el espaldarazo que había significado el prólogo del maestro uruguayo a una de sus obras (*De Litteris,* 1904), el más destacado era entonces Francisco García Calderón. Cualquier profecía de ese año de 1917 sobre la posteridad de éste último debía ser inevitablemente optimista. No era difícil prever que el discípulo (por el ámbito más internacional en que actuaba) lograría llegar a superar la fama del maestro.

Una sangrienta revolución en uno de los países más atrasados y marginales de la Europa de entonces (la Rusia de los Zares), así como el colapso total de la Belle Epoque en la carnicería de Verdún, liquidaría para siempre las ilusiones de magisterio de García Calderón y convertiría el Arielismo de su maestro en pieza de museo. La muerte de Rodó en 1917 evitó que él supiera que el armonioso mundo utópico con que había soñado en voz alta en *Ariel,* habría de ser arrasado por las crudas realidades de la época actual. Menos dichoso, Francisco García Calderón se sobrevivió hasta 1953, tratando de administrar (y hasta de enriquecer) una herencia que había dejado de tener vigencia.

Cuando le llegó al fin la muerte, muy pocas voces se levantaron para celebrar a aquel heredero de un mundo de elegante utopismo. Creo haber sido de los pocos que dediqué un trabajo al balance de su obra y de una personalidad ya para entonces completamente olvidada [1]. Uno de sus libros principales, *Las democracias latinas de América,* publicado originariamente en francés (1912), no sería traducido en español hasta 1979; el otro, *La creación de un continente* (1913), tardaría sesenta y seis años en ser reeditado [2]. Tantos años de olvido parecen suficiente lápida.

El *Ariel,* de Rodó, en cambio, continuó reeditándose y ha conseguido sobrevivir al entusiasmo indiscriminado de los arielistas, a la crítica dogmática de loa marxista, al desgaste pedagógico. Incluso ha sobrevivido a la ignorancia de Roberto Fernández

[1] Véase «Las relaciones de Rodó y Francisco García Calderón», en *Número,* Montevideo, abril-septiembre 1953, págs. 255-262.

[2] Las dos obras mencionadas de GARCÍA CALDERÓN han sido reeditadas por la biblioteca Ayacucho (Caracas, 1979), con prólogo de Luis Alberto Sánchez. En este trabajo, las citas de ambas obras corresponden a esta edición.

Retamar en su panfletario *Calibán* (1970), libro escrito para poner al día el *Ariel* pero sin el mínimo conocimiento directo del texto de Rodó y de su contexto continental [3]. A diferencia de su maestro, García Calderón fue barrido por el huracán de la Modernidad. Me pregunto: ¿cuántos de los lectores han leído *realmente* su obra? ¿Cuántos sólo conocen los fragmentos que interesados comentaristas han escogido para soslayarlo o para elogiarlo sin análisis? En esta hora de balance, me gustaría repasar brevemente con ustedes algunos aspectos centrales del magisterio de García Calderón, a la luz de su entronque con el Arielismo y con lo que podría llamarse la visión utópica de América.

II. García Calderón y el Arielismo

En un prólogo de 1927, Gabriela Mistral llamó a Francisco García Calderón, «heredero efectivo y quizás único del uruguayo» Rodó. Años más tarde, en 1944, Luis Alberto Sánchez lo califica de «legatario de Rodó». Ambos juicios apuntan a esa condición de discípulo que —en el mejor y más original sentido rodoniano de la palabra— supo ser García Calderón: un discípulo que desarrolló y perfeccionó aspectos que el maestro sólo había apuntado; un discípulo que cumplió con el brindis de Gorgias, en la parábola de Rodó: «¡Por quien me venza, con honor, en vosotros!» (*Motivos de Proteo,* 1909, CXXVII).

Este discípulo sólo lo fue en lo intelectual. Nunca conoció personalmente al maestro uruguayo; se formó en otras tierras de América y pronto fijó su morada en Europa, desde donde participó (como avanzada, como guía, como divulgador) del movimiento literario hispanoamericano que se llamó Modernismo. Pero fue de los que con más finura recogieron ciertos elementos perdurables de la enseñanza de Rodó: la visión de una América intelectual y una; el rigor crítico en la faena literaria y en el estilo; la cultura como herencia que urge conquistar para poderla así preservar y transmitir.

Pero si García Calderón no conoció personalmente a Rodó, sí mantuvo con él una correspondencia que queda documentada en el Archivo Rodó de la Biblioteca Nacional, Montevideo; correspondencia que tuvo ocasión de publicar precisamente en 1953, con motivo de la muerte del discípulo [4]. De acuerdo con esa documentación, las relaciones entre ambos parecen iniciarse con una carta de García Calderón, escrita hacia 1903, en que le pide a Rodó un prólogo para su libro, en preparación, *De Litteris.* Aunque Rodó era sólo doce años mayor que García Calderón, la fama de su *Ariel* ya lo había proyectado por todo el ámbito de la lengua, desde la primera edición del dichoso libro en 1900. Rodó aceptó el encargo y escribió el prólogo que figura en la primera edición (de 1904), del libro de García Calderón y que también puede leerse en el libro del maestro, *El Mirador de Próspero* (1913). Si allí Rodó elogiaba al discípulo

---

[3] Para un comentario de la utilización de *Ariel* por ROBERTO FERNÁNDEZ RETAMAR, véase mi artículo, «The Metamorphoses of Caliban», en *Diacritics* (Ithaca, otoño 1977, págs. 78-83).

[4] En 1957 fue incorporada a la edición de *Obras Completas,* de RODÓ, que preparé para Aguilar, de Madrid. (Hay reedición de 1967.)

y lo situaba justamente en el grupo de escritores americanos que revelaban un espíritu de serenidad y pensamiento, su elogio no hacía sino retribuir el que había recibido del escritor peruano en el texto mismo de la obra que prologaba. En efecto, *De Litteris* contiene un ensayo de García Calderón, «una nueva manera de crítica», que al examinar los volúmenes publicados por Rodó bajo el título común de *La Vida Nueva* (el tercero es *Ariel),* subrayaba la amplitud de espíritu del escritor uruguayo, y examinaba su estética, su visión filosófica y el peso continental de su palabra americana. En su conclusión, García Calderón reconocía el magisterio de Rodó, al que llamaba «verdadero guía de espíritus».

A partir de este doble y mutuo reconocimiento, las relaciones epistolares de ambos habrían de continuar espaciadamente hasta la muerte del maestro uruguayo. No es necesario ni posible examinar aquí las alternativas de esa relación. Bastará indicar que Rodó mantuvo un interés constante en la obra de García Calderón; se ocupó activamente de ponerlo en contacto con otros escritores amigos (como lo documentan cartas a Miguel de Unamuno, a Pedro Henríquez Ureña, a Hugo D. Barbagelata), y no olvidó nunca de mencionarlo en su prédica literaria y hasta periodística. Así, por ejemplo, en el prólogo que escribió para la segunda edición de *Idola Fori,* de Carlos Arturo Torres (1910), menciona una obra de García Calderón, a la que caracteriza como «trabajo digno de su firme y cultivado talento». En otra ocasión, aprovecha una reseña muy crítica de la apresurada antología hispanoamericana Manuel Ugarte (1906), para señalar entre otras omisiones la injustificada de García Calderón, «que empieza por donde otros honrosamente concluyen».

Por su parte, el discípulo no dejó de ocuparse de la obra del maestro pero tomando algunas veces una distancia crítica que lo singulariza.

Así, por ejemplo, en *Profesores de idealismo* (1910), recoge una Memoria presentada al Congreso de Filosofía de Heidelberg (septiembre 1908), sobre el tema, «Las corrientes filosóficas en la América latina», en que saluda a Rodó como «joven pensador, brillante defensor del idealismo y del latinismo en nuestra América». También se refiere al maestro en *Les démocraties latines de l'Amérique* y en *La creación de un continente,* ya citados.

En este último volumen le dedica varias páginas del libro segundo, «El americanismo.» Hasta cierto punto, este análisis completa y refina lo que ya había escrito sobre el maestro uruguayo. Pero también amplía la perspectiva de modo que sea posible ver hasta qué punto el discípulo se distancia e independiza. El punto central es el examen del juicio que merece a Rodó la democracia norteamericana y su efecto sobre los latinoamericanos: ese afán de imitación que Rodó había criticado bajo el nombre de «Nordomanía». Conviene transcribir un párrafo central del estudio de García Calderón:

> Oponiendo a la utilitaria democracia sajona el ideal latino, [Rodó] ha hecho comprender a las nuevas generaciones americanas la dirección necesaria de su esfuerzo. Parece su enseñanza prematura en naciones donde rodea a la capital, estrecho núcleo de civilización, una vasta zona semibárbara. ¿Cómo fundar la verdadera democracia, la libre selección de las capacidades, cuando domina el caciquismo y se perpetúan sobre la multitud analfabeta, antiguas tiranías feudales? Rodó aconseja el ocio clásico en repúblicas amenazadas por una abundante burocracia, el reposo consagrado a la alta cultura cuando la tierra solicita todos los esfuerzos y de la conquista de la

riqueza nace un brillante materialismo. Su misma campaña liberal, enemiga del estrecho dogmatismo, parece extraña en estas naciones abrumadas por una doble herencia católica y jacobina. Aunque no corresponda al presente estado de estas democracias la noble doctrina de *Ariel,* ella señala la dirección futura a pueblos enriquecidos y poblados de inmigrantes. De la misma manera, en los discursos de Fichte, halló la Alemania anarquizada las firmes líneas del renacimiento, el evangelio de la unidad y del patriotismo (págs. 255-57).

Valdrá la pena glosar un momento la larga cita. En primer lugar, todo el párrafo está destinado a matizar sutilmente su discrepancia con la visión que ofrece Rodó en su *Ariel.* A diferencia de su maestro, García Calderón registra la incongruencia de recomendar el *ocio clásico* a naciones en formación; de proponer una democracia aristocrática en medio de la barbarie y el caciquismo; de predicar liberalismo en tierras de fanatismo. Pero si apunta con lucidez y discreción las discrepancias (y esto en boca de un discípulo no sólo es honesto, sino que es singular), también indica la dimensión exacta en que debe estudiarse el discurso de Rodó: como utopía.

Aunque García Calderón no usa la palabra, ella está implícita al referirse a la «dirección necesaria de su esfuerzo» que el discurso propone a las nuevas generaciones, especialmente a aquella parte de América poblada de habitantes enriquecidos por el «brillante materialismo» y por el aporte de inmigrantes europeos. Para esa parte del mundo americano, el mensaje de Rodó sólo podía referirse al futuro. Era, en una palabra, utópico. Como vio acertadamente García Calderón, se trataba de una utopía sólo viable en las tierras del Plata, casi despobladas de indios y enriquecida por el aporte de los europeos recién llegados. La vieja tesis de Sarmiento (Civilización o Barbarie) podía leerse con transparencia en estas palabras. Pero a ella agregaba García Calderón su conocimiento directo del mundo andino, un mundo en que el indio seguía siendo (y lo es hasta hoy) un problema sin resolver.

III. La utopía americanista

El huracán que desató la Revolución Rusa de 1917 habría de destruir la base de esas utopías idealistas con que soñaron los hombres de la Belle Epoque. La fortuna de Rodó fue haber muerto en ese año; la fatalidad de García Calderón fue sobrevivirse hasta 1953. El paso del tiempo hizo cada vez más obsoleta su prédica, y no sólo en la América que él llamó, orgullosamente, latina. En Europa, nuevos maestros y nuevas corrientes ideológicas liquidaron ese largo crepúsculo del 1900 en que tanto Rodó como García Calderón habían encontrado su alimento intelectual. Incluso su latinismo pasó a significar otra cosa. Cuando ellos hablaban de América Latina pensaban en términos de cultura y veían a nuestro continente como heredero de una tradición que tenía sus raíces en la Europa mediterránea. Pero el neocolonialismo y la emergencia de los Estados Unidos como poder hegemónico de Occidente habría de postular una imagen de América Latina como lo opuesto a la América Sajona: la tierra de los dictadores, del fanatismo político y religioso, sería enfrentada a la tierra de la libertad política y religiosa. Estos y otros piadosos clisés harían olvidar que el término «América Latina» marcó originariamente el reconocimiento de una tradición cultural europea. Con la segunda guerra mundial, nuestra América se vería más separada aún

de Europa y derivaría, política y culturalmente, hacia el Tercer Mundo, con Africa y Asia como compañeros de infortunio y (también) de esperanza [5].

Estos cambios, a los que asistió sin mayor comprensión García Calderón, tal vez habrían sido inexplicables para Rodó. El discípulo intentó adaptarse, es cierto. Comprendió, por ejemplo, que el patriarca de la democracia uruguaya, José Batlle y Ordóñez, era (a pesar de su excesivo presidencialismo) una fuerza de futuro. Rodó, que había padecido en la lucha parlamentaria los terribles efectos de la democracia «dirigida» de Batlle y sus correligionarios, jamás habría aceptado este punto de vista. También García Calderón llegó a distinguir entre Marx, el teórico destructor (como él lo llamó) y Lenin, «el realizador violento», según él mismo escribe. Rodó apenas había conocido el socialismo y el anarquismo en sus versiones rioplatenses, y tal vez se fue a la tumba sin haber oído el nombre de Lenin. Del mismo modo, García Calderón consiguió distinguir entre los partidarios del craso utilitarismo (contra los que había escrito Rodó buena parte de *Ariel)* de aquellas fuerzas que en las nuevas democracias querían el desarrollo y la puesta al día de las viejas estructuras. Si bien denunció a las rapaces plutocracias, García Calderón sabía que el futuro de América no podía deberse sólo a la superación idealista del modelo norteamericano. El quería (como ha dicho bien Jorge Basadre) «una burguesía moderna, progresista, ilustrada» [6].

En lo que se refiere a los Estados Unidos, García Calderón habrá de matizar su impresión «arielista» después de una visita de 1909 en que llegará a definir a Nueva York como una «metrópoli que va abandonando a Calibán o haciéndolo trabajar todos los días en favor del espíritu». Un concepto semejante habría sido totalmente ajeno a Rodó que, por otra parte, nunca visitó los Estados Unidos y que en sus últimos años dudó incluso que las democracias latinoamericanas llegasen algún día a realizar la utopía del arielismo.

Lo que nunca abandonó García Calderón de las enseñanzas formativas de *Ariel* fue la creencia en una superioridad intelectual, un aristocratismo que definió de manera completa en uno de sus textos más personales: el ensayo-conferencia de 1947 sobre su amigo y condiscípulo, José de la Riva Agüero [7].

Allí afirma:

> Recordemos contra los niveladores apresurados, que las democracias griegas creyeron siempre en la excelencia de las estirpes nobles. Los *aristoi* eran también los *agathoi,* los buenos, y a veces iba a ellos el privilegio de la hermosura. Eran también los *Kalooi,* los hermosos (pág. 22).

Un eco del famoso capítulo de *Ariel* sobre las relaciones entre lo bello y lo bueno parece escucharse aquí. Sí, a pesar de las discrepancias sutiles y de las experiencias tan distintas, en el centro de sus respectivos mensajes, García Calderón y Rodó estaban de acuerdo. Ambos escribieron para una élite que parecía destinada a dirigir la América Latina del inmediato futuro, y que la orientaría hacia una utopía idealista en

---

[5] Véase sobre este punto, mi trabajo, «The Integration of Latino American Cultures», en las actas del VIII Congreso de la Asociación Internacional de Literatura Comparada (Budapest, Akadémiai Kiadó).

[6] Véase este juicio en la edición Ayacucho, pág. 352.

[7] Véase el folleto, *José de la Riva Agüero. Recuerdos* (Lima, 1949, 30 págs.)

que las culturas mediterráneas encontrarían en el Nuevo Mundo su refugio final. En la lectura simbolista de Rodó, América sería la isla de Próspero [8]. Ese sueño no ha cesado de soñarse del todo. Habrán cambiado los símbolos; habrán cambiado las consignas, e incluso habrán cambiado los modelos. Ahora parece favorecerse más a Calibán, nombre que en algún momento de pesimismo asumió Rodó como seudónimo político (*O. C.*, 173). Pero a pesar de los cambios, en América la lucha sigue desarrollándose sin pausa, como lo demuestra la trágica contienda que desgarra actualmente la América Central.

El otro aspecto del arielismo que sigue vigente es su claro énfasis antinorteamericano. Aunque tanto Rodó como García Calderón veían la oposición Estados Unidos/América Latina sobre todo en el terreno cultural o filosófico, había en ambos un incipiente reconocimiento de la explotación económica a que nuestra América era sometida. A pesar de su idealismo, Rodó llegó a escribir en artículos periodísticos de Montevideo su rechazo de las intervenciones militares de Estados Unidos en la América Central y el Caribe. A pesar de su ingenuo desarrollismo, García Calderón no quería que América Latina fuese sólo una sucursal de los Estados Unidos. La vigencia del arielismo desde este punto de vista, es indiscutible.

Con una retórica que hoy nos parece obsoleta, con una desatención a los problemas económicos que es fatal para enjuiciar a la realidad, con un optimismo algo forzado, estos arielistas no equivocaron, sin embargo, uno de los aspectos fundamentales del americanismo: la noción de una *diferencia*. Es decir: la necesidad de ver y discutir y proyectar la América Latina del futuro como algo esencialmente *diferente* de la América del Norte. En esto, y sólo en esto, siguen siendo nuestros contemporáneos.

EMIR RODRÍGUEZ MONEGAL
Department of Spanish
Yale University
NEW HAVEN, Conn 06520 (USA)

---

[8] Véase mi trabajo, «Darío and Rodó: Two Versions of the Symbolist Dream in Spanish American Letters», en *The Symbolist Movement in the literature of European Languages*, edición a cargo de Anna Balakian (Budapest, Akadémiai Kiadó, 1982, págs. 669-677).

Riva Agüero: Una teoría de la literatura peruana *

El *Carácter de la literatura del Perú independiente* (tras la nota de presentación de la tesis a las autoridades universitarias) empieza con las palabras: «Dos razas, aunque en diverso grado, han contribuido en el Perú a formar el tipo nacional: la española y la indígena» (5). Riva Agüero inicia la exposición con una de sus ideas fundamentales, la importancia del factor racial en la cultura peruana. Considera que los criollos son españoles disminuidos y que la raza indígena es inferior a la española:

> La raza española trasplantada al Perú degeneró de sus caracteres en el criollismo. [...] La influencia debilitante del tibio y húmedo clima de la costa, núcleo de la cultura criolla, el prolongado cruzamiento y hasta la simple convivencia con las razas inferiores, india y negra, y el régimen colonial [...] produjo hombres indolentes y blandos; tales fueron los factores principales que determinaron esta transformación (8).

Durante la Emancipación se sublevaron contra el poder español los criollos y mestizos, educados en la cultura europea, «mientras la abyecta raza indígena permanecía indiferente a la contienda» (33). En otro lugar, Riva Agüero aclara aún más su parecer y traza un retrato racista del indio peruano que, con algunas variantes, es la imagen que suelen tener las castas dominadoras de los pueblos dominados:

> El indio es rencoroso, aborrece al blanco y al mestizo con toda su alma; procura engañarles y perderles; si no les declara guerra franca es por cobardía. En él, como en todos los esclavos, fermentan odios mortales e inextinguibles (143).

Cabe señalar que Riva Agüero no conocía el quechua, y que cuando escribió su primer libro aún no había salido de Lima, donde por entonces la población indígena era muy reducida. Por lo demás, también se encuentran en el *Carácter...* algunos de los tópicos racistas sobre los negros. No sabemos que al presentarse la tesis o publicarse el libro nadie denunciara estos prejuicios. Desde luego no son propios de Riva Agüero, a quien siempre habrá que reconocerle el valor de decir en voz alta lo que muchos piensan pero prefieren no declarar en público, sino que reflejan una corriente racista que fluye, a veces subterráneamente, a lo largo de la historia peruana. Lejos de ser consideradas peligrosas patrañas, tales opiniones pasaban hacia 1905 por hechos indiscutibles, como lo señala el propio Riva Agüero tras comparar a los españoles con los criollos (estos últimos son, conforme a su psicología jerarquizada de los pueblos, «menos vigorosos y enteros»).

* Estas páginas forman parte de un trabajo más extenso sobre Riva Agüero como crítico literario y se refieren exclusivamente al *Carácter...* Cito por la primera edición: José de la Riva Agüero, *Carácter de la literatura del Perú independiente,* tesis para el bachillerato de Letras, Librería Francesa Científica Galland, E. Rosay editor, Lima, 1905.

> Verdades son éstas tan de sentido común, y tan repetidas (o por lo menos tan *sentidas* por todos), que resultaría ocioso citar autoridades y hechos para comprobar lo que ya son lugares comunes de la psicología peruana (9).

Ciertamente, González Prada había calificado muchos años antes a los indígenas peruanos de «raza social», es decir, de grupo postergado a causa de una explotación secular a manos de otros grupos y no de una supuesta inferioridad congénita. Esta opinión seguía siendo minoritaria: el racismo estaba en el ambiente y matizaba la visión del Perú de nuestros intelectuales. En Riva Agüero se mezclaban seguramente los prejuicios de clase con sus lecturas juveniles de autores europeos de fines de siglo en los que el racismo es frecuente, Nietzsche entre ellos; esos «odios mortales e inextinguibles» que atribuye a los indígenas peruanos deben quizá su expresión literaria a la *Genealogía de la moral.* Por lo demás, Riva Agüero no aplica las tesis racistas con plena coherencia, puesto que admite posibles excepciones, si no en el caso de los peruanos, al menos cuando se trata de los españoles. España puede levantarse de su actual abatimiento:

> ¿Y quién se atreverá a hablar de irremediables inferioridades étnicas, cuando hemos visto resucitar a la raza griega y resurgir a Italia, que había caído en simas a las que España jamás ha descendido [...]? (268).

Hay que advertir, sin embargo, que estas ideas no tienen en el pensamiento de Riva Agüero el peso que podría atribuirles un lector desprevenido que se encontrara con ellas por primera vez. Riva Agüero repite los prejuicios del ambiente y de la época, errores tan generalizados que no los advierte como tales y los cree, ya lo hemos visto, verdades de sentido común que todos sienten. A pesar de las pretensiones científicas con que a veces se adorna, el racismo limeño es superficial y poco agresivo, quizá porque las clases altas no se sienten amenazadas, y puede muy bien conciliarse, aunque parezca contradictorio, con la simpatía por los indígenas o el interés por las culturas prehispánicas. Los prejuicios racistas pueden ocupar un lugar considerable en el planteamiento teórico del joven Riva Agüero, pero, por fortuna, los olvidará muchas veces en el ejercicio mismo de la crítica y la investigación histórica: pocos años más tarde no le impedirán, por ejemplo, renovar los estudios sobre el Inca Garcilaso.

Mayor importancia tienen en el *Carácter...* y en toda la obra de Riva Agüero ciertas ideas de psicología social, ahora también muy envejecidas, que aprendiera en la lectura de Taine. «La raíz de los grandes acontecimientos es siempre el carácter de un pueblo y la historia puede reducirse a la psicología» había escrito Taine en sus *Ensayos de crítica e historia,* y Riva Agüero, buen discípulo, suele reducir en su tesis la crítica literaria a elementos psicológicos. Su punto de partida es una definición de lo español y lo criollo en literatura. El tipo literario criollo es:

> flexible, agudo; de imaginación viva pero templada; de inteligencia discursiva, pero rápida y lúcida, de representaciones claras; muy propenso a la frivolidad y a la burla; de expresión fácil, limpia y amena (10-11).

Ahora somos menos aficionados al juego de caracteres nacionales o locales, pero

en todo caso nos sentimos tentados de observar que esa definición del carácter peruano o criollo corresponde más bien al carácter limeño, y aun de cierto tipo de limeño, como lo reconoce el propio Riva Agüero cuando, en otra parte de su libro, señala que: «La amabilidad y el encanto del criollismo no han florecido sino en Lima, porque en Lima únicamente encontraron el medio adecuado para desarrollarse» (151). Las notas apuntadas convienen quizá a Caviedes, Segura y Palma [este último, llamado «el representante más genuino del carácter peruano» (129)], pero no a muchos otros de nuestros principales escritores, entre ellos el propio Riva Agüero, que nunca pareció muy propenso a la frivolidad y a la burla. El empeño desmedido por establecer a toda costa una definición del carácter nacional es frecuentísimo en autores peruanos de la época. Lo mismo puede decirse de otros lugares comunes en que cae Riva Agüero, como esas «singulares analogías» que descubre entre los criollos peruanos y los franceses (11; 236-239) y que se proponen también en los libros de García Calderón. En muchos países de América Latina se hacía por entonces el mismo descubrimiento, y no hay que ir muy lejos para encontrar las razones de tal coincidencia: quienes escribían esas opiniones tenían, en efecto, afinidades con los franceses y les encantaba tenerlas; dicho de otra manera, las burguesías latinoamericanas de comienzos de siglo, sobre todo en sus medios literarios, eran muy afrancesadas. Esas sesudas investigaciones psicológicas, esas comparaciones, esas definiciones de cualidades esenciales, tipos literarios nacionales, caracteres dominantes de las razas, los pueblos y las literaturas son uno de los aspectos del *Carácter...* que peor han resistido al tiempo. Todavía no falta quien afirme que lo criollo, lo peruano o lo americano es esto y no lo otro, pero esa manera de pensar ha perdido mucho de su interés; no es tanto que discrepemos de las conclusiones de Riva Agüero, sino que, lo que es más grave, no creemos que el terreno de discusión esté bien elegido, sus problemas nos parecen falsos problemas.

Además del genio de la raza que cree tan evidente —y a nosotros nos parece un tema tan inasible y sobre todo tan inútil— piensa Riva Agüero que existen otros dos factores que explican el carácter de una literatura: la imitación y la individualidad artística. La segunda la irá apreciando a medida que trate de los diversos autores; de la primera volverá a ocuparse más largamente en las conclusiones, y en un comienzo se limita a observar que:

> Las sociedades inferiores, débiles y jóvenes, viven casi por completo en la imitación de las sociedades poderosas y adelantadas. La originalidad (sobre todo la literaria) es allí rara. La literatura en el Perú ha debido ser, pues, principalmente *imitativa;* y por la imitación se explica en gran parte. Cuando en el Perú se ha pensado y se ha escrito es reflejo de lo que en otras partes se escribía y se pensaba (13).

Esto no va muy lejos y nos gustaría saber en qué consiste la inferioridad, debilidad y juventud de las sociedades. Si el ejercicio de la literatura, como de toda actividad, está vinculado a la organización de una sociedad y a su relación con otras sociedades, valdría la pena estudiar los factores sociales, económicos y políticos de la literatura peruana, lo cual nos llevaría muy lejos de las explicaciones psicológicas a la manera de Taine. Riva Agüero no lo hace, se limita a decir, por ejemplo, que «la literatura

colonial fue y debía ser exacta imitación de la española» (14), pero no se pregunta las razones de ello ni examina las características del fenómeno colonial en el campo de la cultura. La verdad es que el joven Riva Agüero siente muy poca afición por la literatura de la colonia y aun por la época colonial:

> ¿A qué se reduce, pues, la literatura colonial? A sermones y versos igualmente infestados por el gongorismo y por bajas adulaciones, y a la vasta pero indigesta erudición de León Pinelo, Espinosa Medrano, Menacho, Llano Zapata, Bermúdez de la Torre, Peralta y Bravo de Lagunas: literatura vacía y ceremoniosa, hinchada y áulica, literatura chinesca y bizantina, a la vez caduca e infantil, con todos los defectos de la niñez y de la drecrepitud, interesante para el bibliófilo y el historiador, pero inútil y repulsiva para el artista y el poeta. La excepción única que puede hacerse es para con el agudo satírico Juan del Valle y Caviedes (15).

Tiene interés recordarlo, puesto que José Carlos Mariátegui, en sus *7 ensayos...* presenta al Riva Agüero del *Carácter...* como un ardiente defensor de todo lo colonial. No es así, pero, como veremos más adelante, al desinterés por lo colonial se une un hispanismo fervoroso que será el elemento decisivo de su teoría de la literatura peruana.

La primera consecuencia que Riva Agüero deduce de su estudio es que la literatura peruana forma parte de la castellana. No se trata, en realidad, de una consecuencia, aunque el autor la presente como tal, sino de un punto de partida, de una formulación *a priori:*

> *La literatura peruana forma parte de la castellana.* Esta es verdad inconcusa, desde que la lengua que hablamos y de que se sirven nuestros literatos es la castellana. La literatura del Perú, a partir de la Conquista, es *literatura castellana provincial,* ni más ni menos que la de las islas Canarias o la de Aragón o Murcia, por ejemplo, puesto que nada tiene que ver con la literatura, la dependencia o independencia política de la región donde se cultiva. La lengua constituye el único criterio, y no meramente exterior, como podría creerse, puesto que implica *la forma,* que es de importancia capital en el arte, y de ordinario también (como entre nosotros) la influencia directa de la imitación y todo aquel heredado conjunto de reglas, procedimientos y direcciones que se denomina *tradición literaria* (220).

Si Riva Agüero quería destacar la importancia de la lengua en la literatura no hacía sino recordar lo indiscutible. Va más allá y niega la existencia de una literatura nacional peruana, que sólo puede ser una literatura castellana provincial, al igual que las literaturas de los demás países hispanoamericanos. Podría decirse que el concepto es de alcance puramente teórico, puesto que, a fin de cuentas, lo que el lector tiene entre las manos es un libro dedicado a esa literatura nacional que carece de existencia propia. Sin embargo, el problema no es tan sencillo y reclama algunas observaciones. La teoría está fundada en una confusión entre la literatura castellana y la literatura escrita en castellano, que no son la misma cosa. Si se acepta, como quiere Riva Agüero, que el idioma es el único criterio para definir una literatura, podemos convenir en que existe una literatura escrita en español (que abarca la literatura castellana y las literaturas hispanoamericanas), pero no comprendemos cómo se llega a la conclusión de que existen una literatura castellana y varias literaturas provinciales. ¿De dónde viene la idea de *provincialidad,* si el propio Riva Agüero piensa que no hay relación alguna entre la literatura y la dependencia o independencia política de la región en que ésta se cultiva? El idioma tuvo su origen en Castilla, pero ahora pertenece por igual a España y a los países hispanoamericanos, a la antigua metrópoli

y a las antiguas colonias; en todos estos países se habla y escribe el español con la misma autoridad y el mismo derecho. El error de Riva Agüero no es sólo teórico, sino que tiene consecuencias en la práctica. En efecto, si como él cree existen una literatura castellana y varias literaturas provinciales (a menos que pensara, lo que no parece el caso, que también la literatura de Castilla es una literatura provincial, que sólo existen literaturas provinciales en pie de igualdad y ninguna central) es natural que de la periferia miremos hacia el centro, que nos sometamos a la influencia preponderante de la literatura castellana, lo cual —como pronto veremos— es lo que aconsejaba Riva Agüero, en perfecto acuerdo consigo mismo. En cambio, si no existen una literatura central y varias provinciales, sino solamente una literatura escrita en español, conformada por todas las literaturas nacionales de los países que hablan el mismo idioma, no cabe pensar en una influencia dominante, o bien esta influencia será ocasional y cambiará a medida que se desarrolle la literatura en los distintos centros. No se trata de una mera cuestión de nomenclatura. Sin duda, Riva Agüero tiene razón en integrar la literatura peruana en la tradición del idioma, pero se equivoca precisamente por no deducir las consecuencias del criterio lingüístico que ha propuesto. El carácter central que asigna a la literatura castellana es ajeno a este criterio. Considerar que el centro inamovible de la cultura se halla en Europa es una ilusión de la modestia o el complejo de inferioridad de los americanos, frecuente a comienzos de siglo. Hay que reconocer que entonces el error era más explicable, pues aunque había terminado la época colonial, las literaturas hispanoamericanas seguían siendo, en gran medida, imitación de la castellana. Esto es cierto de la literatura peruana —Pardo y Palma, Salaverry y Luis Benjamín Cisneros imitan todos en mayor o menor grado a los autores españoles—, pero no lo es tanto de otras literaturas hispanoamericanas. Por desgracia, Riva Agüero, buen lector de la literatura española y de la peruana, no parece haberse interesado mucho por las demás literaturas del continente: en todo caso, es claro que no había meditado en la importancia que revestían para la tradición común escritores como Martí o Sarmiento. Más aún, al escribir el *Carácter...*, Riva Agüero debería haber advertido, si no lo hubiese cegado su antipatía por el modernismo, que con Rubén Darío, gran maestro de la lengua, se invertía la tendencia tradicional, los españoles se convertían en deudores de los hispanoamericanos y la influencia se ejercía desde América y sobre la literatura castellana. El criterio del idioma hubiese sido entonces un instrumento crítico útil y no un pretexto para profesiones de fe hispanista.

No se puede negar al joven Riva Agüero el valor de las propias ideas: puesto que la lengua era el único criterio que permitía definir una literatura nacional, concluyó briosamente que las literaturas escritas en francés en Bélgica y Suiza son parte de la literatura francesa, la literatura brasileña es parte de la literatura portuguesa y la literatura norteamericana, parte de la literatura inglesa. Esto bastaría para probar los límites de sus teorías, pero Riva Agüero no se detiene aquí. Llevado por el furor teórico afirmará que los Estados Unidos no poseen una literatura original y que

> sus poetas y prosistas (notabilísimos algunos, como Poe, Longfellow, Bryant, Irving, Emerson y Prescott) son enteramente europeos de educación y tendencias; son ingleses nacidos por casualidad al otro lado del Atlántico (243).

No es raro que estas extravagancias pasaran inadvertidas por esos años en que Rodó inventaba en el *Ariel* una versión de los Estados Unidos para acto seguido deshacerla con sus críticas. Los juicios de Riva Agüero pueden figurar junto a los de Rodó en la nutrida colección de errores y desencuentros entre los Estados Unidos y América Latina: lo único que demuestran es que conocía poco y mal la literatura norteamericana, quizá si a través de revistas francesas, y ésta es una de las pocas ocasiones en que se le descubre en flagrante delito de hablar de lo que no sabe. En el ejemplar del *Carácter...*, que corrigió de su puño y letra años después, con miras a una segunda edición, añadió el nombre de Whitman a su lista de autores norteamericanos. ¡Whitman, «un inglés nacido por error al otro lado del Atlántico»! Peor que peor.

Naturalmente, prosigue Riva Agüero, la literatura peruana no sólo es española por el idioma, sino también por el espíritu y los sentimientos que la animan. Los peruanos, al menos aquellos que cuentan para la producción literaria, son muy semejantes a los españoles. Sin embargo, nos acercamos cada vez más a Europa: «El Perú se *extranjeriza* y tiene que *extranjerizarse»* (223). Esto significa que estamos perdiendo el sello español y nos dedicamos a imitar cada vez más a otros países europeos, sobre todo a Francia. En ello puede haber mucho de provechoso y hasta de necesario, puesto que conviene proceder a la ruptura con los ideales políticos, filosóficos y religiosos de España (en el *Carácter...* el joven Riva Agüero se había proclamado anticlerical), pero es preciso evitar la ruptura con los ideales literarios. Es curioso que Riva Agüero use la expresión *extranjerizarse* para decir que el Perú deja de parecerse a un país extranjero (España), aunque sea para seguir a otro país extranjero (Francia). Una vez más incurre en el más frecuente de sus errores, tomar a una de las partes por el todo, confundir al Perú con su propia clase. Es cierto que, a fines del siglo pasado, la burguesía limeña era seguramente de costumbres muy españolas: los criollos —no el Perú entero, aunque sí uno de sus sectores más influyentes— seguían siendo, en gran medida, españoles provincianos o coloniales. Es natural, sin embargo, que a partir de la Independencia fuesen dejando gradualmente de serlo, no sólo por la acción de nuevas influencias europeas, sino por la distinta evolución de las formas sociales en el Perú y en España. El afrancesamiento que tanto irritaba a Riva Agüero es uno de los aspectos de este cambio y puede sorprendernos que le diera tanta importancia, que tuviera que pensar el Perú en términos de España y de Francia, con una mentalidad que no hay más remedio que llamar colonial y para la cual los elementos de la cultura están siempre en otra parte.

Riva Agüero piensa que más vale acabar con el mito de nuestra riqueza literaria. La literatura peruana es incipiente y, al igual que en las demás literaturas hispanoamericanas, predomina en ella la imitación sobre la originalidad. Es verdad que existen tres posibilidades de americanismo en literatura: para el americanismo histórico la época precolombina parece muy lejana, aunque merece la pena tratar asuntos de la conquista y la colonia; el americanismo regional da muestras de un agotamiento inevitable, por ejemplo en nuestros criollos y en los escritores gauchescos de la Argentina; por último, el americanismo descriptivo, en que se retrata la naturaleza americana, es el único aceptable sin ninguna clase de restricciones. Todas estas ideas tienen escasa relación con la crítica y conforman una especie de preceptiva inútil. La

literatura americana no está obligada a ser americanista y puede emplear esas fórmulas y cualquier otra. Por lo demás, Riva Agüero pasa revista a las tres formas de americanismo, de las que tanto se habló el siglo pasado, pero no tarda en exponer el tema que realmente le interesa: en última instancia, los hispanoamericanos somos incapaces de originalidad y estamos condenados a la imitación:

> La gran originalidad, la verdadera originalidad, dimana siempre de un ideal. Pues bien: los hispanoamericanos no tienen ni han tenido ideal propio y probablemente no lo tendrán en mucho tiempo. Los ideales que nos dirigen e iluminan vienen del extranjero. Nos faltan a los hispanoamericanos para ser capaces de engendrar un fecundo ideal colectivo, homogeneidad étnica, confianza en nuestras fuerzas, vida intelectual intensa y concentrada y hasta desarrollo social y económico; en resumen, todas las condiciones indispensables para que el ideal aparezca y tome arraigo y consistencia. Hay que reconocer nuestra subordinación al ideal europeo o al angloamericano, subordinación forzosa y no sólo pretérita y presente, sino futura; por consiguiente, hay que reconocer que en la literatura de la América Latina, sobre el elemento original, cubriéndolo y como ahogándolo, se levantará de continuo el elemento de la imitación extranjera (230).

Esta es una de las páginas centrales del *Carácter...* La claridad de la prosa oculta, sin embargo, cierta confusión, que aparece en cuanto se trata de precisar las ideas. Riva Agüero no define lo que es la originalidad, si una cualidad de los pueblos, una característica de las obras literarias o ambas cosas. Tampoco sabemos lo que es ese ideal propio sin el cual no hay originalidad posible, si equivale a una personalidad nacional, si es un vago proyecto común, una organización social o un tipo de vida: en ningún caso se advierte por qué haya de negarse *a priori* su existencia en los países latinoamericanos. Que los países europeos parecieran a comienzos de siglo culturas más ricas y definidas que sus antiguas posesiones (sobre todo, si se entendía por cultura la vida de las ciudades, es decir, el sector más limitado y también el más europeizado de los países americanos) es innegable, aunque en ello podía verse, en gran medida, la consecuencia del hecho colonial. Que estuviéramos condenados a seguir imitando eternamente a los europeos, como lo sugiere Riva Agüero, ya no es tan claro. El joven escritor parece haberse contagiado del etnocentrismo de sus maestros, escritores europeos convencidos de habitar el centro del mundo, reaccionarios de talento como Taine o de éxito pasajero como Tarde, el teórico de la imitación. Justamente, la imitación es un concepto fundamental en el pensamiento de Riva Agüero sobre la literatura peruana, y es posible hacerle la misma crítica a la que Tarde no logró responder: el concepto de imitación no se define de manera precisa, la imitación acaba por ser muchas, demasiadas cosas a la vez. Riva Agüero aceptó las enseñanzas de sus maestros con honradez y entusiasmo que son, valga la expresión gastada, dignos de mejor causa. Concluyó necesariamente en la imposibilidad de una literatura peruana —o hispanoamericana— original, en una especie de suicidio simbólico de nuestra cultura promovido por el furor teórico. Por desgracia para él, la teoría de la imitación no pasaba de ser una simple moda, más efímera y superficial que otros embelecos franceses que Riva Agüero denunciaba en sus paisanos. En literatura, la imitación no tiene mayor importancia si no es como punto de partida de una asimilación que hace posible una creación original. Predecir la futura originalidad o

falta de originalidad de una literatura, no sólo es difícil, sino también enteramente vano: lo original suele ser lo imprevisible. Más vale desconfiar de las teorías —sobre todo, de las que se proyectan al futuro—, y atenerse a las obras, pero este consejo se perdía en Riva Agüero, a quien (al igual que muchos críticos de antes y de ahora) en la literatura le interesaba menos lo literario que lo ideológico. En todo caso, para comprobar la mediocridad de la literatura peruana del siglo pasado, no hace falta recurrir a la metafísica de la imitación. El austero pesimismo de Riva Agüero, tan opuesto al utopismo y al mesianismo tan frecuentes en los latinoamericanos cuando hablan de América Latina, podía defenderse de cara al siglo diecinueve, pero lo que va del siglo veinte, es posible decirlo sin exagerar, no le ha dado la razón.

Ahora esperaríamos que Riva Agüero desarrollase la teoría de la literatura peruana que está implícita en sus conclusiones: que explicara las razones profundas de la falta de ideal que nos condena a la imitación; que mostrara cómo se ha manifestado esa imitación en la historia literaria: lo que va, por ejemplo, del Inca Garcilaso —¿un mero imitador de los modelos europeos?— a los escritores republicanos que acaba de estudiar; que, tras señalar los factores psicológicos que tanto le interesaban, condescendiese quizá a estudiar otros, de carácter material —como la organización de la sociedad, el analfabetismo de las masas, las fallas de la instrucción pública, la carencia de una industria editorial—, y discutiese las perspectivas en tal sentido. Más vale no caer en el error tan común de reescribir la obra que se comenta, pero, en este caso, es posible apuntar que las páginas iniciales y las conclusiones del *Carácter...*, contienen un esbozo de teoría de la literatura peruana que está lejos de quedar terminado cuando, de pronto, Riva Agüero lo deja de lado. Las últimas páginas tratan de las influencias europeas en el Perú y proponen algunas soluciones para nuestra regeneración.

Los primeros años del siglo fueron el momento de mayor influencia francesa en el Perú o, al menos, en los medios intelectuales limeños. Buena muestra de ello es el *Carácter...* en el que Riva Agüero, gran lector de autores franceses, critica los excesos del afrancesamiento. Naturalmente, reconoce la importancia de la cultura francesa y hasta incurre en algunos de los lugares comunes que, por entonces, se repetían en todas las capitales latinoamericanas: «Francia es la Grecia moderna y París la nueva Atenas, el foco más principal y luminoso de la Civilización y el Arte» (236). Más interés que sus elogios tienen sus críticas, porque Riva Agüero apunta a ciertas tendencias recientes de la literatura francesa, pero, en realidad, dispara contra el modernismo, que entonces se imponía en el Perú con años de retraso en comparación con otros países latinoamericanos. Conviene, pues, aconseja Riva Agüero, matizar la influencia de Francia con la de otros países europeos. Tras pasarles revista encuentra que tenemos mucho que aprender de los alemanes, todavía más de los ingleses, que nos pueden aportar «en una palabra, *espíritu práctico*» (241) de los italianos y hasta de los norteamericanos, puesto que, si bien carecen, como hemos visto, de literatura original, poseen un ideal propio que es (otro lugar común) *«el americanismo, la vida intensa»* (242).

Es extraña esta idea de Riva Agüero de que se puede elegir tanto el país del cual deben importarse influencias como aquellas que deben aceptarse con exclusión de las

demás, sin tener en cuenta que, aparte de las afinidades reales o supuestas, la simple presión de factores materiales, sobre todo económicos, pesa más que todos los razonamientos. Para comprobarlo, basta pensar un instante como, en los años que median entre el *Carácter*... y nosotros, la influencia francesa ha perdido mucho terreno ante la de los Estados Unidos, y no ciertamente porque los peruanos, que nos parecíamos mucho a los franceses —según los autores del Novecientos—, nos hayamos descubierto una súbita semejanza con los norteamericanos. Aquí tocamos otra vez una de las tendencias de Riva Agüero que más lo alejan de nosotros, su indiferencia ante los factores sociales y económicos.

Frente a la modernidad, que consiste primordialmente en la imitación de los europeos, afirma Riva Agüero la necesidad de la tradición. En primer lugar, hemos de «conservar el legado de la tradición española» (245). La expresión pone de relieve el aspecto estático, inamovible de la tradición en el pensamiento de Riva Agüero: un *legado* que es preciso *conservar*, y no algo vivo, cambiante, que cada generación debe ganar por sí misma, elección que consciente o inconscientemente hacemos entre las posibilidades que nos ofrece el pasado. Riva Agüero ve la tradición como opuesta a la modernidad y a la originalidad, no como una condición indispensable de lo original y lo moderno. Hay que decir que por entonces la palabra misma, recogida por Ricardo Palma en el título de sus *Tradiciones peruanas* pasaba por significar el juego con dudosas antigüedades, la amable falsificación de la historia; todavía no falta entre nosotros quien cree que lo tradicional es, por excelencia, el *pastiche*, el llamado «estilo colonial». Riva Agüero no cayó en estos excesos; su visión de la tradición era más estricta y exclusiva, más española y menos criolla. Comienza por rechazar la idea de una tradición fundada en vínculos políticos con España, así como en su filosofía o en la religión católica (ya hemos visto que era por entonces anticlerical; años después renegaría de estas opiniones). Quiere que conservemos de España «el carácter honrado, caballeresco y viril que es lo esencial de la nacionalidad» (249). Con estas palabras, parece postular la identidad y no sólo la semejanza entre españoles y peruanos y, al mismo tiempo, una teoría voluntarista del carácter nacional, como si persuadidos por sus argumentos los peruanos pudieran promover las cualidades más recomendables de su hipotético temperamento y deshacerse de las demás. En fin, no se alcanza a ver claramente qué relación tiene todo esto con la literatura. Conservemos la lengua, dice Riva Agüero, y no habrá nadie que lo contradiga. Mantengamos la tradición literaria, añade, y se embarca en una definición muy vaga como es «la forma interna del pensamiento» (249) antes de citar los nombres de varios escritores españoles —y en su lista no hay un solo nombre latinoamericano— en quienes creía advertir el espíritu tradicional. Una vez más confunde el todo, es decir, el idioma y la literatura del idioma, con la parte, el idioma que se habla en España y la literatura castellana.

Quiere Riva Agüero que entre nosotros se lea más a los clásicos españoles, cuya lectura «es cosa rarísima en el Perú» (252) (el dato es interesante y hubiera valido la pensa insistir en él), y en esto no habrá quien le niegue la razón. También son inobjetables las propuestas de que se lea más a los clásicos de otras literaturas y se estudie a los clásicos latinos, aunque deja de lado a los griegos por una razón práctica,

la falta de estudios helenistas en nuestro medio. De paso, deja caer una dura observación, que en gran medida sigue siendo justa:

> Confesémoslo para vergüenza nuestra: en la América Latina abundan gentes que aplican a las cuestiones artísticas el criterio de los sastres y modistos: no se entusiasman, sino por el último patrón o figurín literario y juzgan que es inútil enterarse de lo demás (254).

Riva Agüero pasa con excesiva rapidez sobre lo que debiera ser uno de los temas fundamentales de su exposición. Aunque no lo haya expresado claramente, parece haber tenido la intuición de que nuestra tradición literaria es o puede ser plural: junto a la tradición del idioma (que, como hemos visto, prefiere atribuir sólo a la literatura castellana y no a todas las literaturas escritas en español), ha pensado en algún momento en otra más amplia que abarca las literaturas clásicas y modernas, aunque en este caso no se valga del término «tradición». Es posible, aunque él no lo haya hecho, imaginar la tradición como una serie de círculos concéntricos que no se excluyen mutuamente. Acierta Riva Agüero cuando insiste en el lugar preponderante de la literatura del idioma, pero también las demás pueden asimilarse. Hay que decir *pueden* asimilarse, ya que son una herencia que debe reclamarse y no un legado, recibido de una vez por todas, que sólo es necesario conservar. Hasta la tradición más íntima, la del propio país y la propia lengua, puede debilitarse y perderse si, como él lo denuncia, se descuida el trato con los clásicos.

No es seguro que Riva Agüero hubiese aceptado todas estas consecuencias deducidas de sus ideas. Por su parte, prefirió detenerse en la enseñanza del latín y el griego, que ya no es un problema de literatura, sino de instrucción pública. Riva Agüero está de acuerdo con la reciente supresión de la enseñanza del latín en las escuelas, pero, cree que es preciso imponerlo en la Facultad de Letras (la enseñanza del griego sería mucho pedir, y prefiere no hacerse ilusiones). Esto le sirve para emprender una nueva disgresión sobre la necesidad de dar en el Perú una orientación práctica a los estudios. La Facultad de Letras debe reservarse a la formación de maestros y de una estricta minoría de aficionados; en general, han de fomentarse las vocaciones de carácter práctico y utilitario. Riva Agüero se acerca aquí a su contemporáneo Manuel Vicente Villarán y critica de paso a quienes se oponen a esa orientación, encuentra peligroso el idealismo que propone Rodó en el *Ariel* a los jóvenes latinoamericanos. Sólo la educación práctica, junto con el fomento de los valores europeos, puede salvarnos del inminente imperialismo norteamericano. Si no nos salvamos, si desaparecen las culturas hispanoamericanas, siempre quedará España, «vivirá la antigua cepa» (267). Terminamos en pleno vuelo lírico, en una declaración «vibrante» (para usar un adjetivo de época) de hispanismo.

LUIS LOAYZA
43 Moise Duboule
1209 GÉNÈVE (Suiza)

«En el envés inasible»: los códigos de la niñez y la magia en *El nombre de las cosas*, de Cecilia Bustamante [1]

«... trato de nombrar, interrogar, poner a prueba la resistencia de los objetos, perseguir sus signos que se muestran casi ausentes de identidad en su contradicción, en su apariencia. Los transformo, se rebelan; nos reconciliamos, mi presa y yo, su presa, en el envés inasible, en la reflexión en que se da el poema.»

CECILIA BUSTAMANTE
El poeta y su texto (1979)

La lectura detenida de la poesía de Cecilia Bustamante atestigua la presencia de imágenes pertenecientes a una realidad de hace veinte años transformada en textos estéticos que persiguen sus significados en los signos de la niñez y la magia, matrices semánticas de los procesos que configuran su quehacer poético que está reunido en *Poesía* (1964) y *Nuevos poemas y audiencia* (1965), *El nombre de las cosas* (1970), hallándose vigentes aún en el poemario publicado en 1982 en México *Discernimiento,* que reúne textos escritos desde los años 1971 hasta 1979 [2].

---

[1] Una versión abreviada de este estudio fue leída en el *28th Annual Meeting of the Pacific Coast Council on Latin American Studies,* Tijuana, Baja California, 15 de octubre de 1982.

[2] La producción poética de Cecilia Bustamante comienza en *Revista Peruana de Cultura* y otras revistas limeñas en 1956 y desarrolla en la publicación de los siguientes libros se poesía: *Altas hojas* (Lima: Ediciones del Ministerio de Educación Pública, 1956); *Símbolos del corazón* (Lima: Ediciones de la Escuela Nacional de Bellas Artes, Colección Forma y Poesía, 1961), que se recogieron en *Poesía* (Lima: Ediciones Flora, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1963); *Nuevos poemas y audiencia* (Lima: Ediciones Flora, Talleres Gráficos P. L. Villanueva, 1965), que ganó el Premio Nacional de Poesía para 1965; *El nombre de las cosas* (Montevideo: Editorial Alfa, Colección Carabela, 1970; 2.ª ed. corregida, San Salvador: Editorial Cuscatalán, Imprenta La Cruz del Sur, 1978); *Amor en Lima* (Lima: Ediciones de la Manzana Mordida, 1977); *Discernimiento: (1971-1979)* (México, D. F.: Premiá Editora, Colección del Bicho, 1982). Los únicos estudios críticos sobre la obra de Bustamante son el breve ensayo de Julio Orgega en su *Figuración de la persona.* (Madrid: Edhasa, 1971, págs. 206-210), que demuestra como el poema de C. B. «es el campo donde la realidad fragmentada muestra su propio vértigo, su alucinación y sus coincidencias. La dicha ganada o perdida, la memoria y el tiempo, son otra vez convocados por estos textos para mostrar sus signos evanescentes y nítidos a la vez». (pág. 210). Y el estudio de Ramón Layera, «Alquimia verbal y existencial en la poesía de Cecilia Bustamante», *Revista Iberoamericana,* 112-113 (julio-diciembre de 1980), págs. 571-577, que trata de las cuatro colecciones que se publicaron antes de 1970. Varias traducciones de la poesía de C. B. al inglés, francés y flamenco han aparecido en revistas y antologías de Europa y los Estados Unidos en: *Perú: The New Poetry,* ed. David Tipton (New York: Red Dust, 1977; *Convergence/Convergencia,* trans. Miriam Joel, ed. Julio Ramos (Austin, 1978); y *Selected Poemas: 1960-1980,* ed. and trans. by Maureen Ahern and Cecilia Bustamante, manuscrito en prensa por publicarse en 1983 por Latitudes Press Books, Austin, Tx. El poeta belga Marcel Hennart ha traducido *El nombre de las cosas* al francés y una selección de poemas al flamenco. «The Poet and her Text», tr., por Maureen Ahern, apareció en *Affinities,* 1, 1 (1981), págs. 107-111.

Estas imágenes y procesos que integran la producción de Cecilia Bustamante, aspecto que no ha sido indagado por la crítica hasta ahora, pueden examinarse en las oposiciones que se disciernen en su obra, de cuyos códigos verbales depende el efecto total de los poemas. Propone nuestro trabajo, entonces, centrarse en los códigos de la niñez y la magia que efectúan estas transformaciones y su integración en la realidad estética —aquél «envés inasible» de los poemas— como constantes que nos permitirán decodificar los procesos configuradores que se dan en el discurso poético de *El nombre de las cosas,* libro clave en la perspectiva más amplia de la obra de esta poeta peruana.

Al leer esta colección de poemas, percibimos diversas realidades y diversas perspectivas implícitas simultáneamente en ellos que abarcan múltiples ecos y reacciones ante el mismo hecho, los cuales emiten sus signos más allá del nivel mimético de la representación de una realidad lógica y objetiva. Son los elementos que constituyen los códigos verbales. Nos valemos del concepto de códigos de Roland Barthes, quien lo utiliza para postular cómo una obra literaria contiene, simultáneamente, varios niveles de significado que coexisten en ella y forman parte de la experiencia total comunicada al lector [3]. Según Barthes, la hermenéutica del texto no tiene por objeto otorgar un significado determinado a las partes específicas del texto, sino, más bien, apreciar la pluralidad de valores y evocaciones que el texto contiene. En cuanto a la poesía de Cecilia Bustamante, nuestro propósito será identificar los códigos —«una serie de elementos y vocablos o *significantes* que, en conjunto, producen un nivel de *significado»*— y examinar uno o más de sus valores y, luego, relacionarlos con los otros códigos para ver cómo sus operaciones configuran el efecto total que el poema produce en el lector [4].

El poema «Internado» [5] ilustra el empleo y el efecto de tales códigos en la poesía de Cecilia Bustamante, y la manera en que éstos crean diversos niveles de significado [6]. Dos de los niveles, el uno mimético, literal y anecdótico, que representa la realidad lógica del mundo objetivo, y el otro figurado, metafórico, a nivel del significado, resultan muy evidentes al leer el poema. La presencia del código de la niñez se deja

---

[3] ROLAND BARTHES: *S/Z An Essay* (1970), tr. by Richard Miller (New York: Hill & Wang, 1974), págs. 5-27. Quisiéramos reconocer nuestra deuda con el excelente estudio de Andrew Pl. Debicki, «Los códigos y la experiencia en poemas de Claudio Rodríguez», *Journal of Spanish Studies,* 5:2 (Fall, 1977), págs. 97-110, cuya aplicación de los códigos bartheanos a textos de C. R. nos ha sugerido semejantes posibilidades en la obra de C. B.

[4] Aquí seguimos la aplicación de Debicki, pág. 98.

[5] Todas las citas y referencias a éste y otros poemas de *El nombre de las cosas* corresponden a la primera edición de 1970, donde «Internado» es de la página 12 y «Vísperas de San Juan» de las págs. 19-21.

[6] Nos valemos del concepto de los planos de significante y significado como niveles del discurso poético de MICHAEL RIFFATERRE en su *Semiotics of Poetry* (Bloomington: Indiana University Press, 1978), págs. 2-4, al postular: «The transfer of a sign from one level of discourse to another, this metamorphosis of what was a signifying complex at a lower level of the text into a signifying unit, now a member of a more developed system, at a higher level, this functional shift is the proper domain of semiotics» (...). «Representación may be altered visibly and persistently in a manner inconsistent with verisimilitud or with what the context leads the reader to expect, or if distorted by deviant grammar and lexicon of contradictory details or representation can be canceled out all together. The ungrammaticalities spotted at the mimetic level are eventually integrated into another system» (pág. 4).

sentir a partir del título «Internado», reforzada por los objetos ordinarios de la primera estrofa «una fruta seca un pan», que apunta a la realidad del internado, por una parte, mientras, por otra, «una partida de casino español», apunta al código más abstracto del azar. De allí en adelante, el poema entretejerá ambos niveles. El efecto total dependerá de la función de tres códigos intrínsecos: uno que funciona a nivel mimético, y dos a niveles metafóricos que, como veremos, se sintetizan al catalizarlos el código cultural extrínseco, plasmándose entonces, la experiencia total que el poema como conjunto produce en el lector.

INTERNADO

Una fruta seca un pan una partida
de casino español
qué nostalgia
Delia nació el mismo día que yo
y en las barajas nos confundía
un viejo silencio.

Un pan una partida
de casino español
al centro el cielo
los tréboles sensuales
minúsculos tiesas deliciosas flores
en el invernadero opaco
qué temor
los niños de a uno
las mujercitas de a dos
hasta la mesa larga
para comer lo que padre mandó.
Más allá la nostalgia
y los niños para siempre
las niñas para siempre
de a uno
nunca más de a dos.

En su trono las barajas
abren en sombra
una partida.

Desde la primera estrofa, la yuxtaposición de vocablos, que denotan los objetos ordinarios sin aparente relación, nos hace percibir los dos niveles. Esta enumeración tiene como resultado el «qué nostalgia» del tercer verso. Sigue la enigmática declaración del hablante lírico figurado sobre la suerte de tiempos pasados:

En su trono las barajas
abren en sombra
una partida.

De aquí la yuxtaposición de significantes, tanto similares como disimilares, donde cada combinación produce a su vez un efecto diferente debido a la contigüidad. Aunque estas combinaciones no parecieran tener relación lógica, su proximidad les permite contribuir a la creación de diversas imágenes en la mente del lector.

Esta técnica de enumeración y yuxtaposición de los códigos denotados por los elementos disímiles de la merienda, el azar, el destino y la nostalgia presentados en la primera estrofa, crea un marco dramático que introduce la doble perspectiva que ofrecerá la segunda estrofa. En ésta, a la contigüidad de los códigos reiterados en su comienzo:

Un pan una partida
de casino español
al centro el cielo

se añade un tercer código de jardín en:

los tréboles sensuales
minúsculas tiesas deliciosas flores
en el invernadero opaco

cuyos elementos en su combinación con los de la suerte en «tréboles» y con los de la mesa en «deliciosas flores» dentro del invernadero (estructura en la que también se protege y cultiva), forman un tercer código que funciona como puente. A la vez que este nuevo código recoge los elementos de los códigos iniciales del comedor y del azar que han sido calificados de «nostalgia», serán integrados en otro código que se evocará «qué temor». Este connota otro nivel metafórico cuya visión, tan insólita como repentina, se percibe simultáneamente, como superimpuesta a la acción literal escénica de la vignette que sigue de los niños que ingresan en fila de a uno y de a dos:

los niños de a uno
las mujercitas de a dos
hasta la mesa larga
para comer lo que padre mandó.

De este modo, se produce un montaje *(montage)* de dos realidades simultáneas que triplican el enfoque del momento dramatizado, justamente en el punto que es el centro espacial y anecdótico del poema. La escena que sigue coloca «más allá de la nostalgia» a los niños que retroceden en desfile, visión subrayada por el retroceso de los mismos sustantivos, los niños y las mujercitas, ahora calificados por las oposiciones generadas por las frases adverbiales «para siempre», que son reiteradas, y la repetición «de a uno» y «de a dos» que son calificadas como «nunca más». En este desfile, donde los mismos vocablos retroceden sintáctica y referencialmente a la vez, la repetición y reducción

acentúan un tono grave y medido del acto solemne, omnisciente, ritual. La combinación de los tres códigos y sus correspondientes niveles de significados —mimético, metafórico, alegórico—, produce una especie de eco a la inversa que logra reforzar la visión tripartita a la vez que sirve para aumentar y enfocar la dramatización del momento captado. Así, una escena de la niñez que evoca nostalgia y temor, se vuelve un momento dramatizado en el tiempo.

La estrofa final, con su código nuevamente signado por el azar desde su reino, forma un segundo marco.

En su trono las barajas
abren en sombra
una partida.

La integración en el marco dramático de la última estrofa de los códigos de la suerte de las barajas con el de las plantas que abren en sombra en una partida, plasma el efecto total del poema. Al finalizar la lectura, se cristaliza la visión trifurcada donde los niños que desfilan al comedor del internado de a uno y de a dos, como los minúsculos tréboles del invernadero, son apresados por un destino que también se les baraja de a uno y de a dos, pues el trébol es el naipe que corresponde al basto. Los tres códigos encuentran su coyuntura en estos versos finales del cuadro poético que lo enmarcan desde el mando de la baraja.

En éste, como en otros poemas de *El nombre de las cosas* y de *Discernimiento* [7], Bustamante basa sus poemas en una mirada, una sensación, una imagen que le son familiares al código cultural de lector, en este caso el del colegio de niños internos. El poema, sin embargo, logra transformar esta realidad conocida, hasta trillada, en poema. El significado del poema surge de esta transformación y la percepción del lector ante ella. La mesa del comedor, la partida de casino español, y el invernadero, aparecen sacados de sus moldes normales y aún del contexto de internado. La tensión producida por dos motivos poéticos tradicionales —el recuerdo de la niñez y la vida como un juego de azar—, que se presentan configurados por los códigos en dos niveles de significados como dos imágenes superimpuestas —colegio/invernadero— enmarcadas por otro —la baraja de naipes—, produce el efecto general de hacer que algo tan ordinario, de acuerdo a nuestras perspectivas conocidas, se impregne de presentimiento y del destino.

Ha ocurrido aquí el extrañamiento de que hablaba Shklovsky, aquel proceso que cambia el contenido y aumenta la dificultad y la duración de percibir y describir el objeto por medio de las violaciones que los códigos engendran, lo que «nos obliga a

[7] Procesos parecidos ocurren en el poema «TresTrentaiséis» (págs. 11-12), donde la evocación del tema del mundo gris de la niñez limeña y los abuelos y la casa ancestral se convierten en la evocación de una nostalgia del presente y del futuro, o en «Tenderness», págs. 15-16, donde los juguetes configuran los mundos que separaban a las primas. En «Diana», pág. 73, los códigos son índices de los signos de la carta del tarot que elaboran su iconicidad, como también ocurren en «Mundos», al contemplar el «Retrato de Alicia», de Modigliani. En *Discernimiento,* serían el mismo caso los poemas: «Animal Social», con su epígrafe del vals peruano «La flor de la canela»; «El Premio Nobel de la Paz»; «Fairy Tale», «El gato de Isolda» y «Paisaje en verano».

mirar de forma diferente la cosa representada, pero al mismo tiempo, como es natural, también los medios de representación de los códigos a que se referían, característica clave del texto estético» [8]. El efecto total es la actualización de una triple dimensión dramatizada del recuerdo.

En cambio, en «Vísperas de San Juan», una celebración, cuyos orígenes provienen de ritos precristianos que de por sí eran mágicos [9], los códigos del destino de la magia y de la niñez realizan transformaciones metafóricas de una feria popular en escenario de un viaje cósmico donde la aparición de San Juan plasma el acto de partir en dos el destino.

Nuevamente, el título apunta al nivel mimético de la celebración popular de la feria de San Juan en la sierra peruana. Allí, nos ha escrito Bustamante en una comunicación privada, en «esta noche se cree que se puede ver el destino. En mi país se derrite cera, plomo y se vacían en un vaso de agua helada y las formas se interpretan. También se parte un huevo fresco y se pone al sereno de la noche de San Juan en un vaso de agua. Siempre hay luna en esta época en las sierras donde San Juan es patrono de muchos pueblos y las fiestas compesinas... Los jóvenes practican aún estas costumbres: también se escriben deseos y se ponen debajo de la almohada: a las 1-2 a. m. se sacan sólo tres de ellos» [10]. Este código cultural, que, según Barthes, habla por y acerca de conocimientos o sabiduría aceptados, conlleva la función de verificar las formas culturales establecidas; en este caso concreto son las creencias y prácticas de la ilusión de «ver» el destino y de pedir los deseos.

En este poema, la contigüidad, combinación y contraste de los signos de tres núcleos metafóricos que señalan los códigos de la transparencia y el reflejo, de la magia y de la nave cósmica, emiten signos más allá del nivel mimético. Al plasmarse esa representación gráfica de la noche, donde un San Juan personificado contrasta con el hablante lírico figurado de «nosotros», tanto el emisor como el receptor líricos vienen a ser elementos estructuradores del discurso poético que va mucho más allá del simple tema de la magia popular de la niñez andina.

Estos núcleos, con sus correspondientes códigos, se elaboran desde los primeros versos del poema en base a densos haces de imágenes que denotan las oposiciones de noche / blanca / dura con mundo / pozo de vidrio y tierra en luna, o sea, el primer código de la transparencia y el reflejo en los espacios del cielo y de la tierra.

La segunda estrofa presenta el segundo código de la magia y la cultura popular de los elementos de las prácticas y los conjuros mágicos de «monedas amarillas / adi-

---

[8] UMBERTO ECO: *A Theory of Semiotics* (Bloomington: Indiana University Press, 1976), trad. esp. de Carlos Manzano *Tratado de semiótica general* (Barcelona: Editorial Lumen, 1977), págs. 419-420. Sobre el concepto de extrañamiento o *prieëm ostrannenja,* de VICTOR SHKLOVSKY, 1971, en su «Iskusstvo Kak prie», en *Poetick,* 1913. (En Todorov, *Théorie de la littérature. Textes des formalistes russes,* París, Seuil, 1965.) Véase también SHKLOVSKY: «Art as Technique», en *Russian Formalist Criticism,* ed. Lee T. Lemon & Marion J. Reis (London: University of Nebraska Press, 1965), págs. 13-22, y R. H. STACY: *Defamiliarization in Language and Literature* (Syracuse, N. Y.: Syracuse University University Press, 1977.

[9] FRAZER, SIR JAMES GEORGE: *The New Golden Bough.* Ed. y Dr. Theodor H. Gaster (New York: Criterion Bookds, Inc., 1959), págs. 622-629.

[10] Comunicación privada de Cecilia Bustamante a Maureen Ahern, 1980.

vinación de alhelí / berilo amuleto piedra del verano» que preceden los «mundos ligeros y térreos», como contrapunto al sinécdoque de «una sola aleta en el lomo de la noche».

La tercera estrofa introduce las imágenes de la noche como «máquina en altamar» / máquina de guerra / » y atestigua su combinación con el segundo código de la magia popular:

en el cascarón cerrado
de tus vísperas eternas
símbolos armados donde cuajan
en el aire
hirvientes estrellas
ciegas y sencillas razones
la constancia
la máquina de guerra su figura
cola de escorpión
sus grados exactos su amplitud
que el sol recorre cuando otoño media
hacia oriente gira sin soltar amarras
. . . .
porque vela el sueño de las colegialas
sus tres deseos bajo las almohadas
los del año venidero
que nos quema cerrado entre las manos
juego en el que se perderán todas las piezas
que sin embargo se ganan.

Las tres estrofas iniciales, con sus metáforas bien delineadas por los códigos, son el escenario para la meditación del hablante lírico colectivo en: «La voluntad la voluntad de ser felices, la voluntad el deseo de algo por sí mismo querido.»

Es el mismo quien, en la penúltima estrofa, declara:

Queremos semejantes privilegios
corteza del silencio
cuerda que nos derriba y ata
para que giremos juntos
en verdad o engaño
conformidad.

Notemos el vocablo *giremos* del hablante lírico que incluye al lector, que a su vez es eco o reflejo del viaje cósmico de la máquina del verso 35, que «gira sin soltar amarras».

Si atendemos a los hablantes y oyentes líricos representados en este texto [11] y su

---

[11] ELIANA RIVERO: «Reflexiones para una nueva poética: la lírica hispanoamericana y su estudio. *Actas del Sexto Congreso Internacional de Hispanistas* (Toronto, Canadá: Department of Spanish and Portuguese, University of Toronto, 1980), págs. 501-605.

relación con los códigos ubicados en el poema, observamos que es precisamente en el punto de la aparición del oyente poético en el verso 25, «en el cascarón cerrado, de *tus* vísperas eternas, símbolos armados cuando cuajan / en el aire /hirvientes estrellas / ...», donde se entrecruzan los tres códigos operantes en el poema: el de la transparencia y el reflejo de la noche, el de la magia del cascarón cerrado y los deseos de los colegiales, y el de la nave y el viaje espacial que conforman las metáforas principales del poema, señaladas ya en las estrofas 1, 2, y 3.

Vuelven a fundirse los códigos en la penúltima estrofa, con *giremos* y luego en la última:

Pero en la transparencia de las noches de junio
San Juan cubre el sueño sobre la noche blanco
y en el pozo de vidrio parte en dos el destino
nos desnuda del plomo y aquilata
sereno bajo lluvia de fuego
sus letras pesadas nos hunde en la memoria.

Aquí las enigmáticas metáforas con sus códigos se aclaran, pues el oyente poético de «*tus* vísperas eternas» de la tercera estrofa, ahora pasa a primer plano como el sujeto poético del enunciado quien resuelve las perspectivas metafóricas, porque este personaje, San Juan, es, como parte del enunciado, un receptor de la visión poética. Su acción ahora en el punto dramático del poema - - cuando «parte en dos el destino / que nos desnuda» y cuyas letras funden en un todo los códigos de noche, magia y destino, los niveles de la enunciación y el enunciado y los dos ejes comunicativos del hablante y oyente poéticos, nos sintetiza la visión integrada del misterio y la magia de nuestro destino: La noche es un pozo de vidrio, el mundo el cascarón cerrado donde San Juan parte en dos el mundo que revela nuestro destino.

La experiencia total del poema se deriva de la fusión de las tres perspectivas de las metáforas codificadoras que recrean y reinterpretan una serie de niveles y percepciones. Si bien éstos se combinan enigmáticamente en la experiencia del poema, no se explican lógicamente uno en función del otro, sino que coexisten y, al final, se funden en un misterio mágico de nuestro destino en que participan vitalmente un santo, las experiencias del folklore popular andino de la niñez y la tradición de la noche clara. El poema, «Vísperas de San Juan», se convierte en una experiencia donde la noche y el mundo, el santo y nosotros, la niñez y el destino es una sola y, a la vez, diversa.

Los detalles que hemos observado en esta transformación, que se lleva a cabo en múltiples niveles del discurso poético, nos hacen sentir las tensiones existentes entre ellos, subrayando nuevamente el proceso de «extrañamiento» o desfamiliarización que generan. Explican cómo el poema en su conjunto transforma la víspera del feriado religioso popular en otra realidad total que no es descripción costumbrista mi recuerdo de la niñez, sino la compleja creación artística que crea una visión nueva - - aquella sensación cósmica de que hablan Eco y Shklovsky de «como si se viese por primera vez» [12].

---

[12] Ver nuestra nota número 8.

En la poesía de Cecilia Bustamante los motivos poéticos tradicionales de los recuerdos de la niñez y la magia con transformados por los procesos de codificación, estructurados por hablantes y oyentes poéticos en los niveles observados en los ejemplos de los dos poemas aquí tratados. Las transformaciones de las realidades cotidianas se detectan mediante los códigos y sus combinaciones insólitas que permiten verse desde perspectivas dramatizadas.

Las expectativas que articulan los títulos de «Internado» y «Vísperas de San Juan», señalan el nivel mimético, mientras la operación de las metáforas codificadoras utilizadas en los contextos cotidianos apuntan a otros niveles que obligan al lector a proceder de una manera inconsistente con el contexto y el nivel mimético que los títulos, y en parte, los códigos, le han instado a anticipar, escindiendo así el nivel representacional, obligándole a la electura decodificadora que es donde se revela la rica dinámica y unicidad de cada poema.

MAUREEN AHERN
Foreign Languages Department
Arizona State University
TEMPE, Arizona 85281 (USA)

Jorge Eduardo Eielson o el abismo de la negación

Que durante más de 30 años el nombre de Jorge Eduardo Eielson (nacido en Lima, 1924) haya conservado siempre uno de los lugares más respetables en la poesía peruana debe considerarse casi como un milagro; hasta 1972 sólo había publicado tres pequeñas *plaquettes,* con un total de 20 poemas; en 1973, una segunda edición, ampliada, de su primer libro, *Reinos* (1945), aumentó ese exiguo total a 27; el resto ha permanecido (y en parte sigue permaneciendo) disperso en revistas y periódicos del Perú y el extranjero. Hay que agregar un detalle más: los otros dos cuadernos, *Canción y muerte de Rolando* (1959) y *Mutatis, mutandi* (1967) fueron ediciones de reducidísima tirada (las imprimió en una «minerva» el poeta Javier Sologuren para su selecta colección «La Rama Florida») que de inmediato se hicieron inhallables. En estas circunstancias es realmente absurdo hablar de «publicaciones»: no hay nada «público» en la obra poética de Eielson; al contrario, lo que el autor ha hecho es tratar, insidiosamente, de resistir en lo posible a esa tentación y mantenerse en la *clandestinidad* como poeta. La indiferencia ejemplar de Eielson por la notoriedad de su obra puede compararse a la de otro poeta peruano, Emilio Adolfo Westphalen, cuyos dos únicos cuadernos de los años 30 *(Las ínsulas extrañas* y *Abolición de la muerte),* no han sido reeditados jamás. Pero, al revés de Westphalen, que después de esos dos libros sombríos entró en un largo período de alejamiento de la poesía, Eielson siguió escribiéndola con cierta regularidad, por lo menos hasta 1960, cuando su actividad plástico-visual (paralela a otros campos en los que también ha explorado: la novela, la música electrónica, el teatro, los *happenings,* los proyectos *multimedia,* etcétera) lo condujo al abandono, quizá definitivo, de la poesía.

De este modo, el público que quería conocer la obra de Eielson no tenía más remedio que recurrir a las antologías nacionales o generales y contentarse con los escasos poemas que ellas recogían. Su obra ganó un poco, no mucho, de atención en el extranjero —donde era prácticamente desconocido— al figurar, bien representada, en la antología *Vuelta a la otra margen* (Lima, 1970), que se reeditó en España bajo el título de *Surrealistas y otros peruanos insulares* (Barcelona, 1973). Fue entonces cuando, desde Bogotá, el crítico Ernesto Volkening lanzó un grito de entusiasmo y deslumbramiento en las páginas de *Eco;* afirmó, lo que es muy probablemente cierto, que *Canción y muerte de Rolando* era «uno de los poemas más hermosos..., no sólo en lengua española, sino de la literatura universal» [1]. Al fin, unos quince años después de haber suspendido su producción poética, Eielson ha aceptado la idea de ver reunida y publicada, por

[1] *Eco,* núms. 141-142, 1972.

primera vez, el conjunto de su poesía. Esta reciente aparición de *Poesía escrita* [2] es una buena oportunidad para intentar una aproximación crítica general de su insólita obra y para examinar en particular una de las notas que acompañan toda su trayectoria y mejor contribuyen a darle un intenso perfil propio: la atracción morbosa e irreprimible por la pendiente de la destrucción, la del mundo real primero, la de su propia poesía y la de él como poeta después. En Eielson puede verse cómo la creación es también un camino hacia el grado cero de la negación, que reduce las palabras a sus propias moléculas y átomos y las dispersa luego en el vacío.

El título que ha escogido para su obra presenta una delicada ironía: *Poesía escrita* la llama para señalar, quizá, el carácter accidental que tiene ahora para él el trabajo con la realidad verbal. Como su experiencia estética es plural se complace en mostrar la naturaleza no indispensable de ciertos medios artísticos para lograr ciertos fines; en su poesía, por ejemplo, la palabra puede ser sólo un signo visual, desligado de su carga semántica habitual, y su obra plástica —con sus tensiones cromáticas tan modernas y tan emparentadas a la vez con el arte de los antiguos peruanos— una suerte de grafía puramente sensorial. Eso le ha permitido desarrollar una actitud muy crítica de los lenguajes y usarlos con una versatilidad no exenta de sarcasmo. Finalmente, esa experiencia proteica con los diferentes lenguajes artísticos lo conducirá a un radicalismo experimental urgido siempre por el nihilismo. Aun en las más felices instancias de la escritura preciosista de sus primeros años es posible registrar, velada y discreta, esa fisura nihilista que se cierne con un aire de remota amenaza sobre los espléndidos artificios de su imaginación. Es esta sutil fractura la que minará todos los fundamentos de su visión del mundo y provocará los cambios fundamentales de su quehacer poético.

Gracias a la publicación de *Poesía escrita* es posible tener a la vista todo el *corpus* válido de esa producción y reestablecer la cronología del proceso, que generalmente había sido complicado e impedido por cuadernos inéditos hasta ahora o de publicación muy tardía (por ejemplo, *Canción y muerte de Rolando* fue publicado por Javier Sologuren en 1959 pero data de 1943). Tres períodos pueden establecerse con relativa nitidez en esos casi veinte años de actividad poética. El primero se inaugura con *Moradas y visiones del amor entero* (1942) y se extiende hasta *Bacanal* (1946). Abundan en este grupo los poemas relativamente extensos e inspirados en personajes del mito y la literatura universales (Rolando, Antígona, Quijote); domina un lenguaje de raíz simbolista, anclado en la zona profunda y misteriosa de la expresión poética y la experiencia humana; la pródiga fantasía imaginística del poeta se proyecta constantemente hacia una atmósfera suntuosa y como de sueños, de sensualidad e irrealidad, Ecos (o simplemente semejanzas), de Rilke, Rimbaud, Valéry, pero también de la mística, especialmente San Juan de la Cruz, se dejan sentir en muchas partes. Una estrofa de «Parque para un hombre dormido», de *Reinos,* ofrece un buen ejemplo, porque en ella hay una discreta definición del arte poético que orienta toda esa etapa:

---

[2] JORGE EDUARDO EIELSON: *Poesía escrita,* Instituto Nacional de Cultura, Lima, 1976, 319 págs. El volumen circuló realmente en 1977.

Labro los astros a mi lado ¡oh noche!
Y en la mesa de las tierras el poema
Que rueda entre los muertos y, encendido, los corona.
Pues por todo va mi sombra tal la gloria
De hueso, cera y humus que me postra, majestuosa,
Sobre el bello césped, en los dioses abrasado.

La infalible elegancia de estas imágenes nunca es decorativa: es esencial a una visión poética que se concibe a sí misma como una clave de acceso a un *mundo otro,* reverso y trascendencia de la realidad cotidiana. La poesía es *sagrada,* pero no en un sentido religioso, sino estrictamente existencial: el poeta combate con la muerte y la propia insignificancia humana y por eso puede decir

... amo la llama
Y el cabo de la sangre, porque juntas son el mundo
Y hacen de mí un muro que separa la noche del día.
(«Nocturno terrenal»)

Tras la bella factura de sus versos vibra una nota de desesperación, todavía muy apagada o disfrazada por la opulencia retórica. El único elemento real reconocible en *Reinos* es la casa familiar y ese ámbito está siempre evocado con un dolor insondable, con una angustia que suele revestirse de melancolía:

... Y rotas chimeneas, caños
Abiertos en la noche, tapicería hundiéndose al igual
Que un buque de cuero en un océano tibio.
Tienen en esta inmensa casa de tablas el rumor
De una botella de leche rodando sin cesar hacia la muerte.
Yo he venido tan sólo a conocer sus desolados muros
Y a morir en ellos, sin sombrero y dorado como el día.

(«Poesía de la casa entre los pinos»)

Esas oscuras notas tampoco faltan en *Canción y muerte de Rolando,* y menos en *Antígona* y *Ayax en el infierno* (ambos de 1945). Hasta ahora no se ha estudiado ni apuntado siquiera la relación que puede existir entre estos tres poemas, escritos en la década del 40, y la situación de un mundo sacudido por la barbarie de una guerra mundial capaz de arrasar hasta el último residuo de esperanza en el destino de la civilización; ni tampoco se ha analizado el porqué de su afán en renovar la presencia de los antiguos héroes en una circunstancia histórica que podría favorecer otra lectura, esta vez nada esteticista, de tales textos. Las imágenes de Eielson se hacen notoriamente disonantes y operan por un violento roce de materias disímiles, lo que refleja en cierto modo su frecuentación del lenguaje de la vanguardia, especialmente del surrealismo. Aun sin llegar a ningún automatismo verbal, ni menos a perder el control de sus ritmos poéticos, Eielson se familiariza con el lenguaje de la destrucción y la monstruosidad modernas, como en *Antígona:*

«Luna griega y ozono bañan a los combatientes, Antígona, a tu paso; el fusil alzado hacia el estío, mezclado a los efluvios rubios de la manzanilla o recostado contra el gran limón metálico del viento. Aviones enjoyados por la Muerte, con pólipos y sombra en el timón raído, ametralladoras níveas los defienden.»

Bacanal es, dentro de este contexto, un poema clave: la fealdad y el horror del mundo han crecido enormemente y el misticismo de *Reinos* está en franca crisis. El tema de *Bacanal* no es la poesía, sino el poeta, visto ahora como una figura irrisoria y banal, en medio de un decorado en decadencia que es quizá una alusión a su propio virtuosismo retórico:

¿Conocéis la imprenta del bruto que reina, come y caga enjoyado
en su trono de hierro y papiro?
Desde el alba, entre rayos y trompetas,
pintadas prostitutas a caballo lo asisten,
empolvan y pulen sus uñas con limas de lata y frascos rotos.

Pero lo que en estos textos de la primera etapa es una nota marginal se hace muy conspicuo en la segunda. Esta arranca con *Doble diamante* (1947) y abre un período dominado por la experimentación febril, el alejamiento del simbolismo (aunque el hermoso *Primera imagen de María,* 1949, pueda significar un fugaz retorno a él), el trabajo intenso *contra* la palabra huidiza y equívoca, la inmersión fatal en el nihilismo y la turbulencia iconoclasta. Esta es una etapa de rigor y madurez, de acritud y humor, que, en mi opinión, marca el punto más alto en la evolución del poeta. El poema que se titula «Doble diamante» es uno de los más perfectos que haya escrito Eielson; uno de los más angustiosos y exasperados también. La sensación de absoluto vacío en el que se ha convertido la existencia lo conduce a una especie de rebelión cósmica que sepulta todo en una imagen de catástrofe silenciosa, negativa:

Los astros me aburren
Las especies lloran
Muero   me levanto   clamo   vuelvo a morir
Clamando grito   entre ramas orino y fumo   caigo
Como un rayo fácilmente en tu garganta. Contigo
Sólo silencio   placa de horrores   sedimentos
Cascada inmóvil   piedra cerrada.

El título *Doble diamante* apunta de algún modo a ese horizonte lujoso que todavía lo seduce, pero creo que la intención está puesta en la palabra *doble* y en su ambigua resonancia: reflejo, pero también falsedad y mentira; duplicidad física que se descompone en duplicidad moral: brillo y engaño. En el siguiente libro *(Tema y variaciones,* 1950), esa veta se ensancha y se hace medular: hay constantes referencias a simetrías, se usan estructuras binarias, se juega con la semejanza de los contrarios y viceversa. La poesía se convierte para Eielson en el obsesivo registro del vacío y el sinsentido de un modo congestionado, sin embargo, de signos, estímulos cambiantes y paraísos retóricos. Eso explica la presencia de juegos nominales («cuando tu pierna se llame

brazo / tu brazo boca / tu boca ombligo / tu ombligo nada»), series alternativas («el vaso de agua en ti / y mis manos en mis labios / mis labios en el vaso de agua / y mis manos en ti»), las pirámides verbales que proyectan su imagen invertida en la parte inferior de la página, los laberintos fonéticos y los diseños gráficos, etcétera. La palabra empieza a ser cada vez más un conato significativo, un mero indicador que puede ser tomado en uno u otro sentido, una señal fragmentaria y reiterada hasta el aturdimiento. A partir de este libro, la palabra *nada* (y sus equivalentes, como *cero, no, nunca)* será un *leitmotiv* de su poesía:

Nada, casi nada: *cielo*
aletazos de nada
en la nada: vuelo
y el cielo que se vuelve suelo.

(«Variaciones sobre un tema de Jorge Guillén»)

sólo cero y siempre y nunca cero
cero, cero, cero, cero, cero,
yo aún, y tú aún, y todo y nada
y noche y sol y tierra y cielo, cero,
cero, cero, cero, cero, cero, cero, cero.

(«Cero»)

éste es tu cuerpo o nada
una nube o una rueda
un caballo o cinco dedos.

(«Improntu»)

Este frenesí nihilista alcanza pronto al propio acto de escribir poesía. El continuo trato con la materia verbal no hace sino ahondar el escepticismo del poeta y aun su desdén por ellas como vehículo expresivo. Escribir es traicionarse y la poesía es una lucha incesante contra los peligros de la consolación y la autoindulgencia. Eielson no cree más en ellas y quiere remontar la corriente que podría sepultarlo en el conformismo: la poesía ya no será para él una celebración de la palabra, sino una condenación de ella y de sí mismo a través de ella. No hay, pues, ningún juego ni efectismo estético en esa actitud: la primera víctima de la tarea destructora es el poeta destructor. Un poema de *Habitación en Roma* (1951-1954) tiene este lúgubre comienzo:

heme aquí juntando
palabras otra vez
palabras aún
versos dispuestos en fila
que anuncian brillantemente
con exquisita fluorescencia
el nauseabundo deceso
del amor.

(«Junto al Tíber la putrefacción emite destellos gloriosos»)

Colocada ya en el centro de su preocupación estética, la crítica de la poesía recorre un amplio registro, que va desde el gesto de frustración con el que culmina *Habitación en Roma* («¿sabes tal vez que entre mis manos / las letras de tu nombre que contienen / el secreto de los astros / son la misma / miserable pelota de papel / que ahora arrojo al canasto?») hasta la tautología y el solipsismo de las escuetas construcciones verbales de *Naturaleza muerta,* de 1958 («El viento que sopla sobre tus cabellos oscuros / no es el mismo que sopla mis cabellos oscuros»). Esto anuncia el comienzo del tercer (y final) período de su obra: el de su disolución o reducción a una especie de no-verbalidad, apoyada en las fórmulas de la poesía concreta, la pintura de la materia, el arte conceptual y el *minimal art.* Su aproximación a las propuestas del arte moderno y a las tendencias poéticas que acogen esa integración estética expresa en forma tajante su renuncia a la tradición literaria imaginística a la que estuvo vinculado en sus inicios: en esta etapa Eielson usa el lenguaje del modo más restringido posible, casi como un último recurso. Lo manipula con recelo y mala conciencia, jugando con él como con una realidad polivalente pero insensata. Más que usarlo lo que hace es dañarlo o destruirlo, un poco como Antonio Burri quema sus láminas de plástico, o Lucio Fontana rasga sus telas monocromáticas, o Antonio Tapies trabaja sus muros desconchados. Los libros (si así podemos llamarlos) de esta etapa *(eros/iones,* 1958; *4 estaciones, canto visible* y *papel,* los tres de 1960) corresponden a ese momento máximo de rarificación y astringencia; en vez de poemas tenemos iconos, formas geométricas o símbolos matemáticos, simples rasgos gráficos sobre la página en blanco que tienen la ironía y la violencia de un *graffiti.* El caso extremo es el de *papel,* en el que la humilde materia física sobre la que se escribe se convierte en lo único que la poesía quiere destacar con lacónicos signos lingüísticos que se consumen en su autorreferencia («papel con cuatro palabras» es eso: un papel con cuatro palabras), o signos físicos (dobleces, rayas, agujeros, huellas, etcétera) como única alternativa a la comunicación poética.

No es ésta la etapa que considero más interesante en la obra de Eielson, pero creo que era inevitable que llegase a ella si su «poesía escrita» quería ser consecuente consigo misma. Como ocurre con Artaud, su relación traumática con el lenguaje verbal y su silencio tienen que ver con la convicción —terrible convicción— de que aquél es incapaz de abarcar la huidiza materia que el hombre quiere apresar; lo ve como un instrumento en esencia mellado e inoperante. Eielson renuncia, por tanto, a él y se lanza en busca de otros que expresen mejor su conciencia hipercrítica e insatisfecha. Pocos como él han sabido ser fieles al espíritu de la renovación permanente, aventurándose por caminos siempre desconocidos y asumiendo todos los riesgos; pocos artistas más solitarios e irreductibles que este peruano cuya poesía traza una parábola que nos deslumbra, tanto en su brillante ascenso como en su rebelde caída.

JOSÉ MIGUEL OVIEDO

UCLA, Spanish and Portuguese
LOS ANGELES, California 90024 (USA)

El periodismo peruano del siglo XIX

Quisiera intentar, a lo largo de este artículo, documentar cómo tres importantes revistas del siglo XIX peruano contribuyeron a la consolidación de la identidad nacional peruana y, por ende, a la difusión de esa misma cultura. Me refiero específicamente a *El Museo Erudito,* Cuzco, 1837; *La Revista de Lima,* 1859; y *El Correo del Perú* de 1871. Esta exposición no pretende ser un estudio exhaustivo del papel que juegan los periódicos y revistas en este contexto. Es, únicamente, un botón de muestra de algo que está por hacer y que requiere primero el desenterrar este material para luego poder estudiarlo detenidamente. Hago público mi agradecimiento al doctor Félix Denegri Luna, en cuya biblioteca limeña pude manejar dichas publicaciones.

El Museo Erudito

Con el fin de facilitar la presentación, me ceñiré al orden cronológico iniciando mis observaciones sobre *El Museo Erudito* de 1837, fruto de la milenaria ciudad del Cuzco. El título completo nos proporciona, de entrada, un claro indicio de cuál será su orientación: *El Museo Erudito o Periódico Político, Literario y Moral.* El primer número lleva la fecha del 15 de marzo de 1837 y en él su director, el abogado don José Palacios, enumera los objetivos que habrán de guiar su labor:

> «Suministrar, pues, un medio de pasar las horas de descanso con ilustración y placer es el objeto que nos hemos propuesto en la publicación de este periódico. La historia, la geografía, la física, la moral, las bellas letras, las bellas artes, en una palabra la naturaleza y el arte, el hombre y el universo, tales como han sido observados y descritos por los grandes maestros de la antigüedad y de los tiempos modernos, serán las materias de nuestras columnas. Recurriendo a las fuentes del buen gusto y buscando en ellas el mundo más natural para agradar instruyendo, escogeremos cuanto sea más a propósito para la mejora de las costumbres y el progreso de la ilustración» [1].

La lectura de este preámbulo pone de relieve la fuerte influencia neoclásica que sirve de trasfondo a la primera fase del *Museo,* de mayo a septiembre de 1837. Recordemos de pasada la importante aportación de *El Mercurio Peruano* para la introducción de la cultura dieciochesca en el Perú en cuya senda podemos colocar a *El Museo* [2]. Un simple recuento de los artículos dedicados a la antigüedad nos permite concluir que constituyen la mayoría vis-à-vis los que tratan de asuntos puramente

[1] *Museo Erudito,* 15 de mayo de 1837, pág. 1.

[2] Ver Jean-Pierre Clément, *Indices del Mercurio Peruano,* 1790-1795 (Lima: Instituto Nacional de Cultura, 1979).

peruanos. Así, nos encontramos con títulos como: «Cicerón y sus escritos»; «Sobre la armonía de las leyes y, en particular, sobre la que se cree que tienen las lenguas griegas y latinas y con esta ocasión sobre la latinidad de las modernas»; y como prueba del interés por lo neoclásico, valga el artículo denominado «Oración que pronunció el excelentísimo señor don Gaspar Melchor de Jovellanos en el Instituto Asturiano de Gijón sobre la necesidad de unir el estudio de la literatura al de las ciencias». Ahora bien, la tónica de *El Museo* cambiará al dar comienzo a su segunda etapa. A partir de entonces van a predominar los trabajos dedicados al Perú como, por ejemplo, «Idea general del Perú»; «Sucesos memorables de la revolución peruana a favor de su independencia de la dominación española por José Gabriel de Tupac Amaru», o «Traducción de la rebelión de Ollantay y acto heroico de fidelidad de Rouiñahui, ambos generales del tiempo de los Incas».

Cuando todo parecía prometer un halagüeño futuro para *El Museo* nos encontramos con que se interrumpe su publicación con fecha del primero de septiembre de 1837. Desconocemos las razones que lo motivan. Habrán de transcurrir dos años hasta que se reanude. Las palabras que encabezan el primer número en septiembre de 1839, arrojan luz sobre el tema:

> «Después de haber renunciado ya, hace algún tiempo, a la agradable aunque difícil tarea de la redacción del *Museo*, a causa de la situación política del país, la que llamada la atención de los pueblos, y especialmente de las altas clases hacia objetos puramente de gobierno, no les dejaba el tiempo ni la tranquilidad que se requieren para entregarse a leer las obras de literatura, historia, antigüedades, etcétera. Nos hemos resuelto continuarla accediendo gustosos a las insinuaciones de algunas personas de rango y saber y de otros que, sin pertenecer a esta esfera, tienen afición y gusto por aquellas obras.»

El redactor prosigue anunciando cuál va a ser de ahora en adelante la temática de *El Museo:*

> «La biografía de los héroes de la independencia, de los mártires de la libertad, de los ciudadanos que contribuyeron a la gloria nacional con sus virtudes, sus talentos, sus trabajos, ocuparán en nuestras columnas un lugar distinguido» [3].

Los pocos números que se publican desde principios de septiembre hasta el último fechado 20 de diciembre de 1839, confirman el cambio de orientación indicado. Se puede leer toda una serie de trabajos sobre Tupac Amaru así como otros sobre costumbres peruanas reproducidos de *El Mercurio Peruano* todo ello sin abandonar completamente los artículos sobre cultura española, francesa e italiana pero con la diferencia de que éstos son ahora una minoría. Por ningún lado aparece la lista de suscritores aunque cabe suponer que no fueran muchos. El abrupto modo con que finaliza esta segunda etapa parecería indicar que los problemas persistían y que esta vez resultan insuperables.

Lo que es significativo y en ello queremos hacer hincapié, es que *El Museo Erudito* se origina en la provincia y no una provincia cualquiera sino en El Cuzco, ciudad que desempeña un papel clave en la historia del Perú. No sé si podría afirmarse que este

[3] *Museo Erudito,* 10 de septiembre de 1839, pág. 1.

periódico viene a ser la punta de lanza de la cultura peruana en provincias al menos durante el limitado tiempo en que se publicó. En todo caso es una buena muestra de lo que constituye el periodismo de esa época primeriza de la república en que la herencia cultural española aún pesa, sobre todo en su faceta neoclásica. Al mismo tiempo, documenta algo que veremos intensificarse con el transcurrir del siglo, a saber, el paulatino aumento del interés por lo nacional y con ello la intensificación de la cultura peruana.

La Revista de Lima

Las referencias acerca de su significación abundan, mas no dejan de ser alusiones generales [4]. Raúl Porras Barrenechea describe así a *La Revista de Lima:*

> «En esta revista se concentra toda la producción literaria de la época; tradiciones de Palma; ensayos jurídicos de García Calderón, de Cisneros y de Pacheco; estudios económicos de Manuel Pardo y crónicas políticas de actualidad, que definen los anhelos y los sentimientos de la época. *La Revista de Lima,* dentro del tipo clásico de la *Revue des Deux Mondes,* tiene dentro de la evolución del pensamiento peruano la misma significación que sus contemporáneos *La Revista de Buenos Aires* y la *Revista de Santiago*» [5].

La Revista de Lima sale a luz el primero de octubre de 1859. Sus redactores son conscientes, desde el primer momento, del papel que le han asignado: contribuir a llenar el gran vacío existente a la sazón en la cultura del Perú. Con prudencia, declaran que su revista:

> «... no es un periódico con banderas ni de sistema, no es conservadora ni liberal, romántica ni positivista, proteccionista ni abolicionista. Sin más norte que el bien público y sin más objeto que el adelanto y progreso del país, presentará artículos de todas escuelas, sin darles otra autoridad ni otra responsabilidad que las que ofrezca a cada uno la firma de su redactor» [6].

Por el consejo de redacción firma el conocido hombre de letras, José Antonio de Lavalle, seguido de una lista de futuros colaboradores [7].

La Revista de Lima sale a circulación en pleno romanticismo peruano. Por consiguiente, su orientación literaria reflejará claramente los postulados de ese movimiento aunque con determinadas variantes.

La primera etapa de esta revista comprende los años de 1859 a 1863. Cunden muchos trabajos dedicados a la poesía lírica. De los treinta y tantos poetas cuyas

---

[4] A ella se refieren estudiosos de la literatura peruana como José de la Riva-Agüero en *Estudios de la literatura peruana. Carácter de la literatura del Perú independiente* (Lima 1962), I, 89; y Luis Alberto Sánchez, *La literatura peruana. Derrotero para una historia cultural de Perú* (Lima 1966), III, 972. También alude a ella Augusto Tamayo Vargas en *Literatura peruana* (Lima 1968), II, 567.

[5] Raúl Porras Barrenechea, *El periodismo en el Perú* (Lima 1970), 80.

[6] *La Revista de Lima,* Primera Epoca, I, 4.

[7] José Antonio de Lavalle y Arias Saavedra (1833-1893) fue historiador, literato y diplomático. Fundó *La Revista de Lima* y colaboró en *El Ateneo, El Perú ilustrado y La Opinión Nacional.* Autor de ensayos históricos, fue hombre de tendencias conservadoras y gran hispanófilo. Ver Emilia Romero de Valle, *Diccionario de literatura peruana y materias afines* (Lima 1966), 175.

composiciones adornan las páginas de estos siete primeros tomos, llaman la atención las aportaciones de Ricardo Palma, Carlos Augusto Salaverry, Trinidad Fernández, Luis Benjamín Cisneros y Arnaldo Márquez. Palma, el más conocido de todos, manda sus frecuentes colaboraciones desde Valparaíso, donde se encontraba por aquel entonces sufriendo las vicisitudes del exilio. Apunta, al respecto, Guillermo Feliú Cruz: «Casi toda la poesía suya de este período del destierro es puramente lírica... Es difícil encontrar algunos versos que nos muestren el ingenio festivo y burlesco que había en Palma [8]. El propio Palma, consciente de ello, irá omitiendo sistemáticamente estos poemas teñidos de romanticismo cursi y quejumbroso de sus *Obras Completas*. La edición de Barcelona de 1911 tiene poco que ver con la de Lima de 1855. Lo que sí se encuentra en estas composiciones de *La Revista de Lima* es la nostalgia del exiliado, sentimiento frecuentemente manifestado por los románticos de todas las latitudes en idénticas circunstancias.

Las poesías de Carlos Augusto Salaverry en la *Revista de Lima* no son ciertamente sus mejoras ni más representativas composiciones. Otro tanto puede afirmarse de las de Trinidad Fernández, compañero de bohemia de Palma y discípulo de Fernando Velarde, el maestro de este grupo de jóvenes poetas peruanos [9]. Luis Benjamín Cisneros aparece en la *Revista de Lima,* mas con infrecuente regularidad. Desde el extranjero, Francia concretamente, remite sus colaboraciones orientando su poesía hacia lo patriótico. En «Al Perú en el aniversario de su independencia» evoca la grandeza de su patria en las gestas libertadoras de Ayacucho y Junín, al tiempo que marca un contraste entre el Nuevo Mundo y el Viejo Continente donde, para el poeta, abundan,

cortes de mercaderes y soldados
cloacas de farsantes y rameras.

Cisneros se enorgullece del coraje indómito de estos nuevos países hispanoamericanos y augura que sabrán luchar denodadamente por mantener su independencia frente a cualquier conato por parte de las potencias europeas de restablecer su dominio en el hemisferio occidental. Los acontecimientos históricos, a los pocos años de estas advertencias, vendrían a confirmar sus temores. Recordemos la instauración del emperador Maximiliano por los franceses en Méjico, la presencia española en Santo Domingo y los bombardeos de Valparaíso y del Callao por la flota de la reina Isabel II.

Otros poetas como José Arnaldo Márquez, Pedro Paz Soldán y Unanue, Juan Vicente Camacho, Antonio Flores y Felipe Pardo, aportan, igualmente, sus obras poéticas a la *Revista de Lima*. En cuanto a la prosa, destacan las *Tradiciones* de Palma, algunas publicadas por primera vez en esta revista y, posteriormente, retocadas en otras ediciones. En este caso me refiero específicamente a «Palla-Huacuma»; «Un bofetón a tiempo»; «El Virrey Carranza. Anales de la Inquisición de Lima» y «Justos y Pecadores. Crónica del siglo XVII».

---

[8] Guillermo Feliú Cruz, *En torno a Ricardo Palma. La estancia en Chile* (Valparaíso, 1933), 178.

[9] *Las Flores del Desierto* de Fernando Velarde (Lima 1848). Edición y estudio de Carlos García Barrón. De próxima publicación por la Pontificia Universidad Católica del Perú.

Juana Manuela Gorriti, novelista argentino-peruana, es colaboradora asidua. A sus veladas literarias, un poco imitación de las de Madame de Stäel en París, acude la flor y nata de los literatos peruanos. Sus modelos literarios son europeos, es decir, franceses y españoles. Su prosa, de un marcado romanticismo, es objeto de la crítica por parte de algunos como José de la Riva-Agüero[10].

En contra de esta corriente que en buena parte busca su inspiración en la literatura europea, surge lo opuesto, es decir, la inspiración en fuentes autóctonas. El caso más clarividente es el de Palma y sus tradiciones. José Antonio de Lavalle es, en buena parte, la punta de lanza de este grupo dentro de la *Revista de Lima*. En un momento declara:

> «... pues tengo para mí que más interés encierra un hecho cierto, aunque sencillo, que todo el enmarañado laberinto de las novelas francesas de la escuela romántica que tanta boga obtuvo en la última década y que ya felizmente va cediento el paso a otra escuela más positiva y de mejor sentido» [11].

Lavalle aludía a la novela realista que apenas se empezaba a conocer en el Perú y que habría de experimentar en su desarrollo las mismas dificultades que la española en la península Ibérica. Lo importante para Lavalle y sus partidarios era descartar el ropaje extranjero, y en su lugar, ahondar en las raíces nacionales. Palma entendería esto mejor que nadie.

La tercera vertiente de la *Revista de Lima* es la de los cuentos históricos encuadrados según los preceptos expuestos por Lavalle. Juan Vicente Camacho, uno de los más logrados prosistas de esa época, coincide con Lavalle en la necesidad de enfatizar lo nacional:

> «A medida que progresamos en civilización se va perdiendo todo lo que nos es propio y original y nos aviamos con el arreo extraño que no sienta mal» [12].

Camacho es, pues, la fuente principal de los cuentos que se publican en esta revista, cuentos inspirados en el pueblo «el más poético de los historiadores». El público lector devoraba, al igual que en España, este tipo de obras. También las traducciones ocupan un lugar destacado en la *Revista de Lima,* sobre todo Víctor Hugo, el más traducido de todos los autores extranjeros.

Otro de los géneros literarios que puede ser estudiado a lo largo de los años de la *Revista de Lima* es la novela. La novela peruana no logra desarrollarse con la continuidad de la mejicana, argentina o colombiana aunque sí tiene en común con éstas el punto de arranque que es el costumbrismo. En el Perú, Palma podría haber sido un excelente novelista, pero prefirió ceñirse a su invención particular, o sea, la tradición. En la década de 1860 empiezan a surgir producciones como la de Luis Benjamín Cisneros, *Julia o escenas de la vida de Lima* (1864) reseñada favorablemente por Lavalle. Estos nos llevaría a hacer algunas observaciones acerca de la crítica sobre

---

[10] El testimonio de Riva-Agüero es contundente. Refiriéndose a la obra de la Gorriti declara: «Son de las obras más tediosas, afectadas y tontas que produjo la escuela romántica». *Op. cit.,* 216.

[11] Lavalle, *Revista de Lima,* tomo III, 235.

[12] *Revista de Lima,* I, 824.

la novela, función ésta que en *La Revista de Lima,* en manos de Lavalle y de Ignacio Noboa, aunque más ecléctico este último, acaba siendo una crítica de orientación neoclásica.

El teatro, representado a la sazón por compañías itinerantes, es bastante pobre. Escribiendo en *La Revista de Lima,* Camacho afirma acertadamente:

> «El teatro está en completo abandono por parte del público. Los buenos artistas han cansado como cansa el paladar el exceso del almíbar y los malos no han mejorado de condición.» [13].

Se pueden ver en las tablas de los escasos teatros limeños obras como *El trovador* de García Gutiérrez, el *Hernani* de Víctor Hugo y toda una serie de óperas entre las que descuellan *El Barbero de Sevilla, Rigoletto* y *La Traviata.* La escuela que aboga por un teatro netamente peruano está representada por Ricardo Palma. Europa ya no es capaz de enseñarnos nada, sostiene Palma, puesto que sus sociedades «gastadas y desperanzadas casi» no comprenden las inquietudes del Nuevo Mundo. Palma propone dar preferencia al drama histórico, de contenido social, como el *Atahualpa* y *Arturo,* obra de su íntimo amigo Carlos Augusto Salaverry.

Será justamente Ricardo Palma el que tenga la dolorosa labor de poner fin a esta primera etapa de la *Revista de Lima* (1859-1863). Vale la pena citar las palabras con que pone colofón a la última página:

> «*La Revista de Lima* ha terminado. Nos toca a nosotros manifestar el importante servicio que su publicación prestaba a la literatura nacional y a nuestra descuidada historia. Recórranse las páginas de los siete tomos a que ha alcanzado que ellas bastan a formar su elogio más elocuente.
>
> Cuando se nos encomendó hace dos quincenas la dirección de la revista contaba sólo con noventa suscriptores contribuyentes en la capital; y ascendiendo sus gastos de impresión, reparto, cobranza y correspondencia a cerca de doscientas personas, nos era indispensable solicitar el apoyo del Gobierno a quien debíamos suponer aún más interesado que nosotros en sostener la publicación. No exijíamos por cierto un gran auxilio, no reclamábamos nada para nuestra pobre personalidad, no colocábamos a la hacienda pública en un gran conflicto, el país no se iba a arruinar por lo exagerado de la pretensión. Ochenta o cien suscripciones del Ministerio, suscripciones que en mayor escala se otorgan a otros periódicos puramente políticos y de especulación, eran suficientes para que no desapareciese el único órgano literario que tenía la República. Y para negar toda protección a la Revista no se da ni siquiera un pretexto laudable. ¡Economías! ¡Estamos medrados! Razón y de sobra tuvo un amigo nuestro que dijo,
>
> *El pueblo pide reformas*
> *Y el gobierno se las da*
> *Reformando militares...*
> *Cuatro menos, veinte más.*
>
> Recapitulemos. *La Revista de Lima* cesa de aparecer porque el ilustrado señor Ministro de Gobierno ha creído conveniente poner mordaza a las letras. A falta de otra, esta será la huella que deje de su paso por las regiones del poder. Plaudite cives.
>
> Lima, 1 de junio de 1863» [14].

---

[13] *Ibíd.,* II, 213.

[14] *Ibíd.,* VII, 406.

Transcurrirá un decenio antes de que se reanude la publicación de esta revista. En esa década, el Perú progresa material y culturalmente y de ello se hace eco el anónimo redactor de esta segunda serie que durará todo el año de 1873. Uno de los rasgos más significativos de esta segunda fase es el incremento de trabajos sobre el Perú. Palma publica una serie de tradiciones, muy superiores en calidad a las que aparecieran en las páginas de la primera parte. Julio Jaimes, siguiendo la pauta de Palma, aporta interesantes relatos históricos sobre el país y Carolina Freire de Jaimes refuerza esta vertiente con sus romances históricos. Consecuentemente con lo enunciado en el prólogo, abundan los artículos sobre Hispanoamérica. Hay extensos ensayos acerca de la literatura brasileña; se publican las cartas de Bolívar y Sucre; pueden leerse escritos sobre la epopeya americana principalmente de Colombia, del Ecuador y de Venezuela, así como artículos dedicados a la guerra en Cuba entre España y los insurrectos. España es blanco de los ataques de muchos entre los que figura Palma. El afán de solidaridad continental es uno de los puntos sobresalientes de estos números de 1873.

Un año escasamente dura esta segunda serie. Desconocemos las razones que impidieron su continuación, aunque es muy probable que fuesen, al igual que en 1863, de orden económico. A la *Revista de Lima* le sucede

El Correo del Perú (1871-1876)

Según lo manifestado en su primer número, del 16 de septiembre de 1871, «nuestra misión encarna la propaganda de los buenos principios en política, el cultivo en literatura y bellas artes, el desarrollo en la industria y el alto comercio» [15]. Visto en su conjunto, y teniendo en cuenta la proporción de trabajos dedicados a la cultura nacional, no cabe duda que éstos superan con creces a todos los demás. Juan de Arona y Ricardo Palma descuellan por la frecuencia y calidad de sus aportaciones. El primero aprovecha las páginas de *El Correo del Perú* para dar a luz, por primera vez, su famoso «Diccionario de Peruanismos» así como muchos de sus inigualables «Chispazos»; relatos de sus viajes por Europa y algunos poemas claramente críticos de la situación peruana y en que reflejan su propio ideario. Valga como muestra este terceto de un soneto suyo titulado «Pierde el Perú la pereza»:

> *¿No hay aquí pueblo? ¿Pueblo? Sí, a fe mía,*
> *—Pues, ¿dónde se halla? Es pueblo Sober-*asno
> *Y está ejerciendo la Sober-*asnía.

O bien este otro también segundo terceto de otro soneto,

> *Ya oigo que un patriotero se fastidia*
> *Ya oigo a alguno gruñir ¡Cosas humanas!*
> *¡Muerte, que sólo son cosas peruanas!* [16]

---

[15] *El Correo del Perú*, tomo I, 16 de septiembre de 1871, pág. 1.
[16] *Ibíd.*, núm. XXVII, 13 de julio de 1872, pág. 3.

Otro poeta que honra con su pluma este periódico es Carlos Augusto Salaverry. También en este caso merece subrayarse que varios de sus poemas, enterrados en estas páginas, *no* son recogidos posteriormente por los estudiosos de este vate. Esto lo he podido comprobar al cotejar estos poemas con las antologías y otras obras escritas sobre Salaverry.

Como indiqué, Ricardo Palma es un asiduo colaborador de *El Correo del Perú.* Aparecen toda una serie de sus «tradiciones» que no voy a enumerar ahora; poemas y algún que otro ensayo. Acisclo Villarán dedica al literato español D. Eduardo Asquerino su larguísima composición, «Poesía en el imperio de los Incas», que se va publicando por entregas a lo largo de varios meses. En la sección de bibliografía se reseñan libros tanto nacionales como extranjeros. Un ejemplo de lo primero es la reseña del propio Palma de *Memorias sobre las revoluciones de Arequipa de 1834 hasta 1866* de Juan Gualberto Valdivia. También en otra ocasión, Palma rinde su opinión sobre el *Diccionario Histórico-Biográfico del Perú.* A veces nos encontramos con obras curiosas como el *Ollantay,* drama quichua en tres actos y en verso puesto en castellano por Constantino Carrasco y leído en el Club literario de Lima en la noche del 23 de junio de 1875 y reproducido en su integridad en *El Correo del Perú.*

Todo esto no quiere decir que no se incluyan artículos sobre la literatura europea. Los hay y muy interesantes, por cierto. Por ejemplo, me parece oportuno a dos años que se celebra el ciento cincuenta aniversario de la muerte del inmortal Goethe, recordar que justamente en esta publicación aparece, a partir del 12 de octubre de 1872, un buen número de traducciones al español de las obras del autor alemán junto con valiosas reseñas de E. Larrabure y Unanue sobre los más recientes libros de Goethe y sobre él llegados al Perú.

En suma: *El Museo Erudito del Cuzco, La Revista de Lima* y *El Correo Literario del Perú* son jalones fundamentales para el estudio de la cultura peruana del siglo XIX. El periodismo juega un papel dinámico y creador en la difusión de la cultura peruana así como en la consolidación de la identidad nacional. De hecho, se podría afirmar que fue la cuna de las letras, pues en los periódicos y revistas locales se empieza a hacer literatura.

CARLOS GARCÍA BARRÓN
Department of Spanish
University of California,
SANTA BARBARA (USA)

Revista de Occidente

Publicación periódica
Fundada en 1923 por José Ortega y Gasset

Director:
Soledad Ortega

Secretario de redacción:
Juan Pablo Fusi

Consejo de redacción:
Joaquín Arango, Violeta Demonte,
Emilio Lamo de Espinosa, Antonio Lara,
Estanislao Pérez Pita, Ana Puértolas, Gabriel Tortella,
Santiago Varela y Vicente Verdú

Edita:
Fundación José Ortega y Gasset

Secretario general:
José Varela Ortega

Redacción, suscripciones y publicidad:
Fortuny, 53. Madrid-10. Teléf.: 410 44 12

Director de publicidad:
Erik Arnoldson

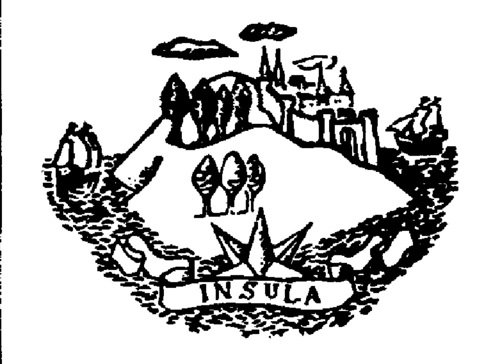
Distribuidora:
Alianza Editorial, S. A.
Milán, 38. Madrid-33. Teléf.: 200 00 45

Extraordinario VI — Núms. 24-25. 500 ptas.

ORTEGA, VIVO

Escriben:

MARIA ROSA ALONSO • JUSTINO DE AZCARATE • JAIME BENITEZ • RAMON CARANDE • PEDRO CARAVIA • JULIO CARO BAROJA • ROSA CHACEL • LUIS DIEZ DEL CORRAL • PAULINO GARAGORRI • F. GARCIA ENRIQUEZ • EMILIO GARCIA GOMEZ • JOSE GERMAIN • MANUEL GRANELL • JORGE GUILLEN • JOSE A. MARAVALL • JULIAN MARIAS • JOSEP PLA • JOSE PRAT • A. RODRIGUEZ HUESCAR • C. SANCHEZ-ALBORNOZ • F. VEGA DIAZ • CONDESA DE YEBES • MARIA ZAMBRANO • XAVIER ZUBIRI


INSULA

ESTUDIOS DE HISTORIA DEL PENSAMIENTO ESPAÑOL

JOSE ANTONIO MARAVALL

Las series de estos «Estudios de Historia del pensamiento español» reúnen y distribuyen en tres grupos aproximadamente cincuenta trabajos. En ningún momento se deja de tomar en cuenta, en el plano de la mentalidad de cada época, la conexión con numerosas variables de la vida social, ni de atender a datos comparativos con la cultura de otros países.

SERIE PRIMERA
EDAD MEDIA

La serie primera contiene los dedicados a la Edad Media. Su primera edición apareció en 1967; la segunda, en 1973, con la incorporación de varios títulos nuevos; en la tercera se conservan los mismos, y se han añadido algunas notas al pie de página, con la noticia o el comentario de un cierto número de novedades bibliográficas aparecidas en los últimos años.

SERIE SEGUNDA
LA EPOCA DEL RENACIMIENTO

Sale a la luz por primera vez la serie segunda, que contiene trabajos dedicados todos al Renacimiento, desde sus primeras manifestaciones. Dentro del concepto general de la época en Europa, el autor considera el Renacimiento como más propiamente atenido a una fórmula de emulación que de imitación, lo que lleva a iniciar una visión de la marcha de la historia hacia adelante.

SERIE TERCERA
EL SIGLO DEL BARROCO

Esta serie por primera vez vio la luz en 1975 y, agotado hace ya tiempo, se ha querido esperar a su segunda edición hasta el momento, que hoy llega, de poder dar al público las tres series completas. Este volumen III recoge los estudios sobre el siglo XVII, preferentemente contemplado desde el punto de vista de su concepción como época del Barroco europeo.

INSTITUTO DE COOPERACIÓN IBEROAMERICANA

Próximamente: Ricardo GULLÓN: Sombras de Juan BENET • Pedro RIBAS: La primera edición castellana de *El Capital* • Centenario del general RIEGO • Poemas de Jean Claude MASSON y Carlos Edmundo de ORY • Relatos de José Alberto SANTIAGO y Rafaél PÉREZ ESTRADA • Textos sobre la narrativa hispanoamericana, la fundación de la República chilena, Georges THILL, José MARTÍN RECUERDA y José Angel VALENTE.

Precio de este ejemplar: 300 pesetas.